

ANNE MÆGLIN-DELCROIX

ESTHÉTIQUE DU LIVRE D'ARTISTE

1960 / 1980

UNE INTRODUCTION À L'ART CONTEMPORAIN



Nouvelle édition revue et augmentée

dp
N° 5720
2014. 05.20

8
8
3

LE MOT ET LE RESTE
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

■ PRÉFACE À LA NOUVELLE ÉDITION
IX LA GRANDEUR DES COMMENCEMENTS



I INTRODUCTION

■ CHAPITRE I

13 QU'EST-CE QU'UN LIVRE D'ARTISTE?

- 13 Marcel Broodthaers, pour introduire
- 17 Quiproquo
- 18 Aux origines du livre d'artiste
- 28 De la reproduction de l'art à l'art de la reproduction
- 37 La question de la technique
- 41 Le mot et les choses
- 44 L'artiste en généraliste et l'art de l'intermedia
- 48 La chose et les mots
- 50 Le livre comme forme

■ CHAPITRE II

63 POÈTES OU ARTISTES?

- 63 Ian Hamilton Finlay, pour introduire
- 78 Poésie concrète, poésie visuelle
- 85 Le livre, « expansion totale de la lettre »?
- 91 Poésie concrète, poésie sonore
- 95 Au-delà du livre
- 98 Quelques conclusions

■ CHAPITRE III

105 LE LIVRE EST UTOPIE

- 105 Robert Filliou, pour introduire
- 120 Livre, boîte, valise, classeur
- 129 Le livre d'artiste, un multiple parmi d'autres
- 135 L'utopie concrète du livre d'artiste
- 142 Le livre, entre art et vie

■ CHAPITRE IV

151 LEARN TO READ ART

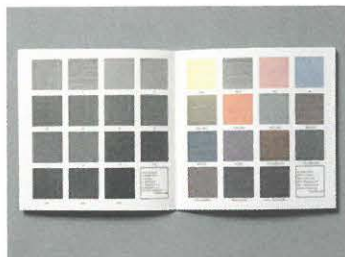
- 152 L'année 1969, pour introduire
- 160 Enveloppes, classeurs et fichiers
- 166 L'art comme information, le livre comme document
- 169 La documentation photographique
- 173 Du jeu logique ou de la leçon
- 179 Le concept d'art est-il artistique?
L'utilisation du langage comme « forme d'art »
- 182 Le lisible et l'invisible
- 188 Lawrence Weiner, pour conclure



■ CHAPITRE V

205 *COLLECTION, RÉCOLLECTION*

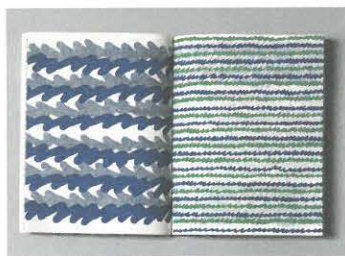
- 207 Christian Boltanski, pour introduire
- 222 Artistes collect(ionn)eurs
- 232 Savants artistes
- 241 Le modèle des sciences, le modèle du musée
- 247 Espace de la collection, temps de la collecte



■ CHAPITRE VI

263 *SÉRIE ET RÉCITS*

- 264 Sol LeWitt, pour introduire
- 277 Séquences et conséquences
- 288 Lecture du temps et temps de la lecture
- 300 Le temps de l'écriture du temps
- 309 Raconter
- 324 Subjectivité et temporalité du narratif
- 330 La ruse du livre



■ CHAPITRE VII

337 *UNE POÉTIQUE DU LIVRE*

- 339 Bernard Villers, pour introduire
- 348 Des livres sur les livres (I) : revisitation des genres
- 356 Des livres sur les livres (II) : appropriation d'ouvrages
- 362 Déconstruction et désenchantement du livre
- 367 Déconstruction et réenchantement du livre
- 372 Un livre est un livre
- 381 La conscience du livre
- 389 L'ordre du livre

397 *CONCLUSION*

■ ANNEXES

407 *BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE*

423 *BIBLIOGRAPHIE DES LIVRES ET REVUES D'ARTISTES*

437 *INDEX*

444 *REMERCIEMENTS*

444 *CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES*

INTRODUCTION

Cette forme profonde, vraie, intérieure [...], celle dont on ne peut plus dire qu'elle met la matière en ordre, parce qu'elle l'imprègne [...]¹.

Hugo von Hofmannsthal

Les questions ne se posent jamais d'elles-mêmes, portées par leur propre évidence. Il n'y a de questions que celles que l'on se pose; et que l'on pose à l'évidence, c'est-à-dire contre elle. Ainsi de celle qui nous occupe et dont nous donnons provisoirement cette formulation: si l'utilisation du livre par les avant-gardes des années soixante et soixante-dix va de pair avec le recours à des moyens jusque-là étrangers à l'art pour servir un seul et même projet de rupture avec le passé, ne faut-il pas s'étonner du choix du livre, moyen d'expression traditionnel entre tous, par les créateurs les plus engagés dans la modernité artistique? et ce, dans l'esprit d'invention, souvent même de subversion, qui les porte simultanément vers les supports alors les plus récents, comme le magnétophone, le disque, la photographie documentaire ou la vidéo. Il y a là un paradoxe qui mérite d'être relevé au moment où d'aucuns ne se lassent pas d'annoncer la fin du livre comme s'il était condamné à la désuétude par l'arrivée des nouveaux supports de l'image et du texte.

Encore faut-il s'entendre sur ce qu'il convient d'appeler « livre d'artiste ». Nous consacrerons le premier chapitre

de cette étude à en établir la définition. Prévenons cependant dès maintenant que ce genre d'ouvrage se présente sous la forme industrielle contemporaine du livre. Il ne s'agit nullement de ces publications à tirage limité, fabriquées plus ou moins artisanalement, où un artiste apporte la contribution de ses images au texte d'un écrivain; non plus de celles, plus récentes, dans lesquelles des écrivains, qu'on appelle parfois des « écrivains d'art » comme s'il s'agissait d'un nouvel emploi de scribe spécialisé, ajoutent leurs textes à des gravures ou à des photographies. Il ne s'agit pas davantage des « livres-objets », cette vie du livre après sa mort, si l'on en croit Michel Butor, lequel y voit une « méditation souvent mélancolique » sur les résistances à la disparition du livre: « Ce sont souvent des œuvres nostalgiques. C'est "Oh, comme c'était beau le livre d'autrefois que nous ne réussissons même plus à lire!"² »

Dans l'hypothèse de Butor selon laquelle nous serions « à l'aube de l'après-livre³ », les uns et les autres de ces ouvrages pour bibliophiles constitueraient l'unique avenir du livre: « Les seuls livres d'aujourd'hui qui nous intéresseront dans quelques années, ce sont

1. Hugo von Hofmannsthal, « La lettre de Lord Chandos », in *La Lettre de Lord Chandos et Lettres du voyageur à son retour*, trad. Jean-Claude Schneider, Paris, Mercure de France, 1989, non paginé.

2. Michel Butor, « L'art et le livre », in *L'Art et le Livre*, dir. Pierre-Jean Foulon, Mariemont [Belgique], Musée royal de Mariemont, 1988, p. 34.

3. Michel Butor, dans un entretien qui prolonge les thèses précédentes avec toutefois un enthousiasme pour les « machines à lire » informatiques absent de l'article de 1988 (transcription d'une conférence prononcée, il est vrai, devant un public de bibliophiles): « Butor et les machines à lire », *Le Monde*, 11 décembre 1993, p. xii.

les livres qui peuvent être considérés comme des œuvres d'art. Ce sont les livres rares qui sont significatifs. On dira bien sûr, le livre, ce beau livre, ce livre qui attire l'attention sur lui, eh bien, il a souvent le défaut d'être coûteux. [...] Et ce livre, dans certains cas, est coûteux parce qu'il utilise des techniques anciennes raffinées pour lesquelles il ne reste plus que quelques artisans¹. » Laissons à l'écrivain, collaborateur assidu des peintres, la responsabilité de cet augure *pro domo*. Remarquons toutefois que cette défense du « beau livre » comme vestige du livre donnerait raison au prophète de la fin de la « galaxie Gutenberg », McLuhan, selon lequel un *medium*² qui perd son influence sociale tend à s'esthétiser. Encore ce dernier ne fait-il que ranimer le préjugé suivant lequel il n'y aurait d'art qu'au-delà de l'utilité ou malgré elle. Toujours est-il qu'en ce qui nous concerne ici, cela revient à faire du domaine d'intervention de l'artiste dans le livre une « réserve », aux deux sens de ce mot, écologique (protection d'une espèce en voie de disparition) et bibliothéconomique (conservation d'objets précieux dans un espace séparé).

Or, il en va tout différemment avec les livres d'artistes³ qui nous retiendront dans les pages qui suivent. Le livre ne s'y maintient ni sous l'apparence archaïque du livre artisanal ni sous l'alibi esthétique du « beau livre ». Pour être un vrai livre, si l'on ose dire, un livre sous l'aspect banal qui nous est familier, fabriqué comme le sont nos livres ordinaires, le livre d'artiste n'en répond pas moins à un projet artistique spécifique. Il est totalement livre tout en étant pleinement art; peut-être même est-il d'autant plus livre qu'il est art, du moins est-ce l'une des hypothèses que nous cherchons à soutenir. À sa façon, Lawrence Weiner le suggère en remarquant à propos du choix qu'il fait du livre: « Un artiste peut dire qu'une tasse de café est de l'art, mais c'est un sacré fou s'il dit qu'une tasse de café n'est pas une tasse de café, uniquement parce que c'est de

l'art⁴. » La nature du livre d'artiste est en effet intrinsèquement ambivalente et la principale difficulté de cette étude sera de décrire et d'analyser quel type de relation s'y établit entre le livresque et l'artistique.

De tels livres ne sont généralement pas séduisants comme le sont les « beaux livres »: ils n'ont pas cette « beauté » ostensible, parfois indiscrete, plus voyante que visible quand elle se confond avec le luxe de la réalisation ou la cherté des matériaux. Leur aspect plutôt austère relève à l'évidence du dépouillement d'un art peu enclin à flatter les sens et dont l'accès non immédiat renvoie souvent à la priorité qui y est donnée à la réflexion sur la délectation, encore que la réflexion puisse y être délectable. Ce que Dick Higgins, par exemple, dit de ses propres œuvres vaut également pour les livres d'artistes qu'il fut l'un des premiers à éditer: « Pour moi, l'œuvre est l'incarnation d'une idée qui lui préexiste⁵. » Et de se réclamer explicitement de la tradition philosophique de l'idéalisme. Faut-il s'en étonner? L'écriture ou la conception d'un livre n'exige-t-elle pas – à la différence d'autres arts où la pensée a moins d'indépendance à l'égard du matériau ou de la main – l'anticipation au moins partielle du résultat recherché? Or il est patent qu'une des raisons d'être du livre d'artiste est, on y reviendra longuement, la place prise par le langage dans les arts plastiques contemporains, selon des modalités différentes allant de la poésie à la théorie. Aussi la tentation est-elle grande de ne voir dans le livre que « le contenant d'une idée (*a container for an idea*)⁶ », pour reprendre une expression de Martha Wilson, fondatrice en 1976, à New York, de Franklin Furnace, première collection publique de livres d'artistes. Il est vrai qu'elle prévient elle-même toute interprétation excessivement idéaliste en précisant: « Qu'est-ce qu'une performance, qu'une bande vidéo, qu'un bâtiment, si ce n'est le contenant d'une idée? » Or,

il est évident que l'idée ne se manifeste pas de la même manière dans une performance, une vidéo, une architecture ou un livre, et notre propos principal sera d'examiner comment, dans le livre d'artiste, le lien du livre à l'idée ne se laisse pas réduire à celui, extrinsèque, du contenant et du contenu, lequel est de règle dans la plupart des livres.

L'accent mis sur l'idée est sans doute une machine de guerre contre le formalisme tel qu'il ressort du quasi-monopole de la peinture abstraite et de la critique moderniste au tournant des années cinquante et soixante, aux États-Unis comme en Europe. Et pourtant, c'est encore Dick Higgins qui, dans une préface à un livre d'artistes (ils sont quatre) qu'il édite, en évoquant notamment la performance, semble à première vue reprendre la thèse formaliste de l'adéquation nécessaire au *medium*: « L'âge de la forme est passé (*the age of the form is over*) », mais ajoute-t-il un peu plus loin: « L'âge du *medium* est arrivé (*the*

1. Michel Butor; « L'art et le livre », *loc. cit.*, p. 35.

2. Conformément à l'étymologie, on conservera la graphie latine « *medium* » (au pluriel, « *media* ») pour désigner en général un moyen d'expression, réservant les formes francisées « *médium* » et « *média* » (au pluriel, « *médiums* » et « *médias* ») pour désigner, selon un usage maintenant établi, un moyen de diffusion de l'information.

3. Au seuil de ce travail, reconnaissons que la grammaire française (tout comme l'italienne) exige, au pluriel, qu'on écrive « livres d'artiste » (ou *libri d'artista*), à la différence de la langue anglaise où le bon usage impose le pluriel à « artiste ». Mais à l'usage justement, respecter la règle introduit dans certains contextes bizarreries ou quiproquos. C'est donc en connaissance de cause que nous y ferons exception (une fois n'est pas coutume), sauf bien sûr quand il s'agit des livres d'un artiste en particulier.

4. Lawrence Weiner; entretien avec Willoughby Sharp, « Lawrence Weiner at Amsterdam », in *Avalanche*, n° 4, Spring 1972, p. 67. Sauf mention particulière, les traductions de citations en langue étrangère sont les nôtres.

5. Dick Higgins, « Answers to Questions From Michael Gibbs », in Michael Gibbs, *Deciphering America: A Travelling Collection Assembled by Michael Gibbs*, Amsterdam, Kontexts Publications, 1978, p. 25.

6. Martha Wilson, entretien avec Anne Edgar; « A Conversation with Franklin Furnace », *Afterimage*, vol. XIII, n° 1 & 2, Summer 1985, p. 30.

age of the medium is upon us)¹ ». Ce n'est pas que la forme ait disparu ; mais, de fin en soi, elle devient ou redevient un effet de l'œuvre, la conséquence de l'adéquation du médium au sujet (« *subject matter* ») : « La forme doit être désormais ce en quoi une œuvre se conforme à son médium [*something into which a work falls within its medium*], non ce en fonction de quoi celle-ci est taillée et ajustée². » En fait, il faut comprendre que l'accent mis sur le médium répond à un souci pratique, fonctionnel : se servir au mieux des propriétés spécifiques d'un médium, c'est optimiser sa qualité de véhicule. En d'autres termes, ces artistes se proposent de *dire* quelque chose, mais aussi de le communiquer efficacement. Aussi ce qu'ils disent, ils ne le disent pas hors du livre et sans lui, mais avec lui, transformant le médium en matériau, pour donner à l'idée une « forme ».



Qu'en est-il alors des rapports de l'être-livre du livre et de son être-œuvre ? Telle est la question proprement esthétique qui servira de fil conducteur à notre réflexion de philosophe de l'art, question plusieurs fois reprise dans la mesure où la diversité des publications exclut une réponse simple. Il reste que l'interrogation demeurera la même : à quelles conditions et dans quelles limites le livre n'est-il pas seulement une formule, mais une forme, et une forme artistique, inséparable de ce qu'elle informe ?

Sans doute tout livre se donne-t-il toujours plus ou moins comme cette unité de l'expression et de l'exprimé qui caractérise en général ce que Husserl appelle les « objets "investis d'esprit" » (« *begeistete* » *Objekte*)³ : « Quand je lis ce livre "ligne par ligne et page après page", ou quand je lis dans ce "livre" et que je saisis les mots et les phrases, il y a là des choses physiques, le livre est un corps, les pages sont des feuilles de papier, les lignes sont des noircissements et des marques physiques imprimées en certains endroits de ces feuilles, etc. Est-ce cela que je saisis quand je "vois" ce livre, quand je "lis" ce livre, quand je "vois" qu'est écrit ce qui est écrit, qu'est dit ce qui est dit ? » Non certes, répond en substance Husserl, car lire un livre est à la fois percevoir une chose matérielle et comprendre le sens des signes qui y sont déposés. Encore chose et sens n'y sont-ils pas là deux réalités juxtaposées ou combinées, mais une seule : « Le livre avec ses feuilles de papier, sa reliure, etc., est une chose. À cette chose, il n'y en a pas une autre, le sens, qui se raccrocherait, mais au contraire celui-ci, d'une certaine manière, *pénètre de fond en comble* le tout physique en "*l'animant*". » D'une certaine manière, car, pouvons-nous ajouter, il est possible à quiconque de porter un intérêt sélectif à l'aspect physique du livre, d'avoir par exemple un regard de maquettiste sur le livre, ou au contraire de ne prêter attention qu'à un sens pour ainsi dire idéal, quand par exemple l'on parcourt un livre sur support électronique pour y chercher telle ou telle information. Plus communément, il arrive qu'on lise un texte dans une édition, puis dans une autre de format et de typographie différents. Cela n'empêchera cependant pas que le lecteur renouvelle chaque fois l'expérience de cette unité de « fusion » entre le « soubassement » réel et le sens intelligible ; et qu'il puisse chaque fois légitimement considérer qu'il lit un *livre* de tel auteur alors qu'en toute rigueur celui-ci n'a écrit qu'un *texte*. C'est qu'en

changeant de « soubassement » ce texte n'aura pas pour autant changé de sens. C'est sur ce dernier point qu'il nous faut introduire une différence majeure entre le livre en général et le livre d'artiste. Ce que Husserl décrit comme l'union du sens intelligible et du « soubassement » sensible est, dans le livre en général, une union entre des termes en réalité non symétriques et dont la relation n'est pas exactement réversible. Car si le sens ne se donne qu'à condition de prendre corps perceptible pour signifier, le choix de ce corps et donc les modalités de sa perception sont, dans le livre imprimé ordinaire, en partie contingents : le sens d'un texte donné, œuvre littéraire ou pas, reste relativement indépendant de son « soubassement » matériel dans le livre. Autrement dit, si celui-ci permet au sens de signifier, il contribue rarement à la signification elle-même.

Le livre d'artiste invite à corriger vers plus de matérialisme la perspective de Husserl sur le livre en prenant en considération les déterminations physiques (en l'occurrence livresques) du sens. En effet, dans ce cas particulier, le sens ne vient pas seulement « animer » le livre ; il ne lui emprunte pas seulement sa corporéité, mais il est réciproquement déterminé par elle à opérer selon une logique perceptive inhérente au fonctionnement d'un livre comme livre.

À cet égard, ne convient guère au livre d'artiste la distinction faite par Husserl, parmi les « objets investis d'esprit », entre les « objets d'usage », telle une cuillère, et les œuvres, littéraires et plastiques, « objets idéaux » plus détachés selon lui de leur substrat physique, dans la mesure où leur « chair sensible » (par exemple, le rythme et les sonorités d'un poème) n'est pas leur « chair existante » (le poème imprimé). Or, le livre d'artiste est à la fois « objet idéal », œuvre de l'esprit et pour l'esprit, et « objet d'usage », outil de lecture ou « machine à lire », pour parler comme Valéry⁴. L'on peut en effet soutenir à son propos, dans les mêmes termes que

1. Dick Higgins, « The Publisher's Foreword », in Alison Knowles, Tomas Schmit, Benjamin Patterson, Philip Corner, *The Four Suits*, New York, Something Else Press, 1965, p. XIV. Dick Higgins note à cette occasion la convergence récemment découverte de ses préoccupations avec l'attention portée par McLuhan au médium.

2. Dick Higgins, *ibid.*

3. Toutes les citations d'Edmund Husserl qui suivent sont empruntées au § 56 h, intitulé « Corps propre et esprit en tant qu'unité de compréhension : objets "investis d'esprit" », in *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*. Livre second : *Recherches phénoménologiques pour la constitution*, trad. Éliane Escoubas, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 1982, p. 324-338.

4. Paul Valéry, « Les deux vertus d'un livre », in *Pièces sur l'art*, Paris, Gallimard, 1946, p. 23.

ceux de Husserl à propos de l'« objet d'usage », une cuillère par exemple, que « certaines déterminations sensibles de l'existence propres à celui-ci entrent dans "l'appréhension d'ensemble" » et que « je porte le regard sur la forme de la cuillère, etc. [ou du livre], car cette forme appartient par essence à une cuillère [à un livre] », et qu'en conséquence « la perception, avec sa thèse d'existence, est directement un soubassement pour la saisie spirituelle ». Dans le livre d'artiste, le sens ne « pénètre de fond en comble » la réalité physique du livre qu'à la condition d'être tout autant pénétré de fond en comble, c'est-à-dire articulé, par elle. C'est en tout cas cette solidarité de réciprocité entre sens et sensible qui fait que le livre peut être davantage que ce « soubassement » dont parle Husserl, qu'en l'occurrence il pourrait adéquatement nommer un *support*; c'est elle qui transforme ce support en un *medium* au sens fort du terme, affecté par ce qu'il véhicule autant qu'il l'affecte en le structurant. À cette condition le livre peut n'être pas un simple *format*, mais une *forme*, entendue comme l'organisation signifiante d'une matière.

Plus précisément, « livre », tout comme « forme », se peuvent dire en deux acceptions corrélatives distinctes que l'on rencontrera tour à tour : la première relève d'une définition en extériorité tant de la forme comme configuration, ordonnancement, mode d'apparition, que du livre comme objet générique reconnaissable à quelques caractéristiques concrètes discriminantes (notamment, une succession de pages reliées sous « forme » d'un volume, au double sens de ce dernier mot); la seconde désigne ce par quoi le livre est non plus (ou plus seulement) un objet de bibliothèque ou de librairie identifiable comme tel, mais aussi une forme artistique, quand il réalise un lien singulier d'expression réciproque entre support et signification, lien qu'on ne peut dénouer qu'en perdant et le livre et

le sens. La forme est alors cette liaison même, forme expressive qu'un livre donné amène à l'existence. Autrement dit, le sens du livre est le livre en son entier, non ce qu'il contient. En ce cas seulement, le livre n'a pas un sens, il *est* son sens; il n'a pas une forme, il *est* une forme. Il est cette « forme formée » parce que d'abord « forme formante » dont parle Pareyson¹; il est « formation » (*Gestaltung*) avant que d'être « forme » (*Gestalt*) pour le dire autrement avec les mots de Paul Klee². En sa première acception, la forme du livre renvoyant à la généralité du livre est, par-delà quelques variantes secondaires, unique (celle du codex caractéristique du livre occidental moderne constitué de folios brochés) quoique susceptible de recueillir n'importe quel contenu; en sa seconde acception, bien différente, la forme livre n'existe que dans la multiplicité des résolutions particulières de l'interpénétration réussie d'un objet et d'un dire, de la coïncidence établie entre un support et un message. Il y en a autant que d'œuvres livres. Et ce, quelle que soit l'uniformité du codex dont elles empruntent presque toujours l'aspect.

Que le livre ait affaire avec le sens, qu'il soit « investi d'esprit », n'est évidemment pas ce qui fait difficulté. Traditionnellement, le livre passe pour être un véhicule privilégié du sens. Tant et si bien d'ailleurs qu'on est porté à le tenir pour un esprit sans corps, et le livre d'artiste pour le lieu par excellence de la « dématérialisation » de l'art dit « contemporain ». Or, tel est le paradoxe du livre d'artiste dans ce contexte : cela qui est vrai du point de vue général d'un art qui, au cours des années soixante et soixante-dix du xx^e siècle, par le biais du livre notamment, gagne en conceptualisation ce qu'il perd en réalité sensible, est faux du point de vue particulier du livre, dont la rencontre avec l'art engendre une attention accrue à sa réalité matérielle. Matière certes subtile et corps peu sensible, aux anti-

podes de la corporéité des livres-objets dont l'encombrante matérialité étouffe l'esprit. Il n'en reste pas moins qu'au cours des analyses qui suivront, on ne pourra valablement interpréter ces livres qu'en s'efforçant de décrire comment l'esprit y prend corps. Un corps de livre nécessairement.

Avant d'être un objet d'interprétation, et pour l'être, un corps est objet d'expérience. « Peut-être que la chose la plus difficile à faire concernant le livre d'artiste est de trouver le juste langage pour en parler. La plus grande partie de la critique d'art est fondée sur la conception d'une œuvre dont la signification, le contenu et le style sont séparables – "voici ce qu'elle dit" et "voici comment elle dit ce qu'elle dit". Mais le langage de la critique normative n'est pas fait pour rendre compte d'une expérience, laquelle est cruciale pour la plupart des livres d'artistes. C'est pourquoi il y a si peu de bonne critique de ce genre. [...] "De quoi fais-je l'expérience quand je tourne ces pages?" Telle est la question que le critique d'un livre d'artiste doit poser [...] »³. » Un corps de livre s'approche par la lecture, cette « expérience » dont Dick Higgins souligne ici l'importance. La dualité du livre d'artiste a son répondant dans celle de la lecture. Lire demande certes réflexion, mais celle-ci n'est pas un acte exclusivement intellectuel : la compréhension

1. Luigi Pareyson, « Trois points fondamentaux », in *Conversations sur l'esthétique*, trad. Gilles Tiberghien, Paris, Gallimard, 1992, p. 127 : « [...] l'œuvre même, bien avant d'exister comme formée, agit comme formante et comme guide du processus de sa propre formation sans toutefois que l'on puisse dire que la forme formante soit quelque chose de différent de la forme formée, car elles sont au contraire exactement la même chose. »

2. Paul Klee, « Philosophie de la création », in *Théorie de l'art moderne*, trad. Pierre-Henri Gonthier, Paris, Denoël-Gonthier, coll. « Médiations », 1971, p. 60 : « Le cheminement détermine le caractère de l'œuvre accomplie. La formation détermine la forme et prime en conséquence celle-ci. »

3. Dick Higgins, « A preface », in *Artists' Books: A Critical Anthology and Source Book* (Joan Lyons ed.), Layton, Gibbs M. Smith Inc.; Rochester, Visual Studies Workshop Press, 1985, p. 12.

passé inséparablement par les mouvements du corps (des mains et des yeux) et de l'esprit du lecteur tels que la mise en livre les induit. Ainsi la critique idoine que Dick Higgins appelle de ses vœux est-elle en réalité une esthétique *stricto sensu*, s'il est vrai qu'il n'est de description ou d'interprétation de ces livres qui ne s'ancre dans l'expérience de leur lecture, au point de n'être qu'une lecture un peu plus lente parce que plus attentive, plus méthodique, plus inquiète de ses propres opérations.



Prendre appui sur la lecture, c'est partir des livres eux-mêmes. Si l'on en vient à s'interroger sur certaines de leurs conditions historiques, sociologiques ou économiques d'apparition, ce n'est pas seulement que celles-ci les expliquent, c'est au moins autant que, réciproquement, ils les éclairent d'une lumière particulière. Ce qu'il y a de plus intéressant dans ces publications, en effet, ce n'est pas tant qu'elles reflètent un certain état de l'art et de la culture qu'elles ne contribuent à le constituer. Tel est à tout le moins le parti pris méthodologique qui préside à cette étude. Il revient à écarter une approche de cette production qui n'en ferait qu'un révélateur des mutations internes du monde de l'art ou un symptôme de sa relation avec le développement des industries culturelles dont participe le livre contemporain. Ce que les publications d'artistes sont cependant pour une part, et une part non négligeable. Il y aurait, en effet, une enquête à mener concernant notamment les acteurs économiques (éditeurs, marchands, lecteurs, collectionneurs, etc.) ainsi que les lieux de création, de diffusion et de réception (naissance des librairies spécialisées et des collections

publiques et privées, expositions, fortune critique). Mais une telle enquête prendrait les livres comme des faits de société ou des phénomènes culturels tandis que nous les considérons d'abord comme des œuvres, susceptibles à ce titre d'être aussi appréciées en elles-mêmes, c'est-à-dire évaluées pour ce qu'elles sont dans le champ qu'elles modifient, qu'il soit celui de l'art en général ou celui du livre en particulier. La gageure tient cependant au fait que la plupart de ces ouvrages ont une portée critique, et ce, dans leur existence même de livres, laquelle met en cause une certaine idée de l'œuvre d'art et de la séparation de l'art et de la société. Est-ce une raison pour leur dénier toute valeur artistique intrinsèque et renoncer à en saisir le caractère d'œuvre, serait-ce en un sens partiellement renouvelé par leur existence même ?

À cet égard, les objections qu'à notre avis soulèvent quelques lignes empruntées à l'historien de l'art contemporain Jean-Marc Poinot aideront à préciser l'orientation méthodologique de notre étude. Il ne s'agit en vérité que d'une incise dans un article consacré à la question du catalogue raisonné, l'exemple de référence étant celui des livres de Lawrence Weiner établi par Dieter Schwarz. Jean-Marc Poinot commence par soutenir qu'il est « urgent d'entreprendre une histoire des livres d'artistes ». À la suite, deux séries d'affirmations s'entrecroisent que l'on peut distinguer. La première a trait à l'antagonisme qui écartèlerait le livre d'artiste entre l'œuvre d'art (qu'il ne serait pas) et la marchandise artistique (qu'il serait) : « Cette histoire ne pourrait en effet apporter, au-delà d'une connaissance du contenu de ces publications (*ce qui n'est qu'une voie détournée de prise de connaissance des œuvres des artistes considérés*), un enseignement spécifique que dans la mesure où des instruments adéquats auront été préalablement élaborés pour analyser finement la nature des publications et *ne pas céder à un*

fétichisme de l'objet qui traiterait les ouvrages comme des objets d'art et rendrait impossible toute analyse de leur véritable statut¹. » Question : pourquoi les livres d'artistes n'auraient-ils de réalité artistique qu'économique, pourquoi tiendraient-ils à l'art uniquement par la fétichisation, donc la spéculation (au demeurant sans commune mesure avec celle qui affecte les autres œuvres des mêmes artistes), tout en n'étant pas œuvres mais « voie détournée de prise de connaissance des œuvres », autrement dit simples documents introductifs aux œuvres ? Autre question : l'interrogation sur leur « véritable statut » est si pressante qu'elle requiert l'intervention urgente de l'historien, mais la réponse n'est-elle pas présupposée par l'avertissement qui y conduit et invite à résister à la tentation d'y voir des « objets d'art » ?

Une deuxième série d'affirmations le confirme à sa manière, en n'hésitant pas à récuser d'avance la possibilité même d'une histoire du livre d'artiste, pourtant vivement souhaitée par l'auteur comme antidote au fétichisme, pour la raison que le livre d'artiste n'aurait « aucune spécificité » : « Un des obstacles majeurs et non dits à l'écriture de cette histoire tient probablement au fait qu'elle *n'existe pas, à savoir que les phénomènes esthétiques qui se produisent dans le champ du livre n'ont aucune spécificité*. » Question secondaire : une histoire « existe »-t-elle jamais d'elle-même, ne faut-il pas la construire du même mouvement que se construit l'intelligibilité de son objet, ici la « spécificité » du livre d'artiste ? Question principale : une analyse en termes historiques peut-elle sans contradiction exiger une spécificité *a priori* de son objet ? n'est-il pas de bonne méthode de supposer que cette spécificité n'est pas donnée, telle une essence éternelle prédéfinie, mais qu'elle se constitue elle-même dans le temps de l'histoire, et qu'en conséquence elle ne peut être qu'une spécificité relative ?

1. Jean-Marc Poinot, « Le contrat linguistique : du sens et de l'usage du catalogue raisonné », in *Langage et Modernité*, actes du colloque dirigé par Benjamin Buchloh, Villeurbanne, Le Nouveau Musée, 1991, p. 111 pour l'ensemble des citations de ce texte. Nous soulignons.

Et l'auteur de récapituler son point de vue: « Il ne faut pas en effet confondre le contenu des ouvrages qui peut relever de l'art avec leur condition de publication qui relève de l'industrie culturelle et qui, parce qu'elle reste artisanale, tend à induire un marché spéculatif comparable à celui des objets d'art originaux. » Ce constat désigne une contradiction réelle du phénomène du livre d'artiste, lequel a tous les caractères du livre contemporain industriellement fabriqué, y compris le tirage généralement non limité, mais demeure artisanal dans ses modes marginaux de publication et de diffusion. L'histoire de l'art et la spéculation marchande seraient donc les deux branches de la seule alternative possible, l'une critique, l'autre fétichiste. Mais comme en réalité il n'y aurait pas selon Poinot d'histoire possible d'un phénomène « livre d'artiste », lequel n'existerait pas en tant que tel et se résorberait dans l'histoire de l'art contemporain, il ne reste plus que le fétichisme, lié à la survivance de l'artisanal dans la marchandise culturelle. Une telle attitude théorique nous semble cependant servir, d'autant plus efficacement qu'elle se réclame de la rigueur des principes, la fétichisation qu'elle prétend dénoncer ou contre laquelle elle prétend se prémunir. En refusant d'avancer au livre d'artiste toute réalité artistique intrinsèque, elle laisse le champ libre à la spéculation; bien plus, en surestimant l'importance de celle-ci, elle contribue à l'alimenter.

On prendra une autre voie que celle de l'alternative du fait historique et du fait économique pour poser la question de la valeur, non pas spéculative mais artistique, de ces livres. Et ce, à partir de l'expérience décisive qu'en offre non le marché mais la lecture. On se demandera en particulier si le livre comme tel n'y est pas bien plus qu'une « condition de publication » de l'œuvre. On considérera ouverte la question de la nature artistique de ces livres, espérant de son examen qu'une réponse les concernant

peut aussi contribuer à alimenter une réflexion en retour sur la nature de l'œuvre d'art à l'époque de « l'art contemporain ». Évaluer les livres d'artistes du point de vue de leur intérêt intrinsèque en tant qu'œuvres amène plus généralement à réfléchir sur les conditions de la genèse d'un genre: comment le livre peut-il se proposer comme une solution unique à des besoins différents? comment peut-il se constituer en moyen d'expression commun pour des fins artistiques distinctes? Que la prise en compte de son inscription historique soit nécessaire, qu'il faille même parfois établir celle-ci, cela va de soi, d'autant plus que l'on ne dispose à ce jour d'aucune étude d'ensemble sur les rapports entre la naissance du livre d'artiste et les nouvelles pratiques artistiques apparues au cours des années soixante¹. Mais l'essentiel de nos efforts sera ordonné à ce que Merleau-Ponty appelle l'« histoire vraie » par opposition à l'« histoire empirique ». Si l'histoire vraie ne peut qu'émerger de l'histoire empirique, celle-ci toutefois « n'est attentive qu'aux événements et reste aveugle aux avènements ». L'histoire phénoménale enferme l'événement dans son irréductible singularité; l'histoire vraie le fait apparaître comme « par avance allié ou complice de toutes les autres tentatives d'expression² », qui les rend comparables par-delà les différences et les discontinuités.

Cette histoire avènementielle ne transcende pas l'histoire empirique; la première serait plutôt la doublure vivante, le fondement secret de la seconde, l'officielle, celle des musées et bibliothèques³. Il se trouve qu'en ce qui concerne le livre d'artiste, une trentaine d'années⁴ après son apparition au début des années soixante, l'officielle n'a pas encore eu le temps d'établir tout à fait classifications et hiérarchies, et les œuvres ne se sont pas encore détachées de leurs créateurs. Car l'on est à peine sorti de l'élan des premières tentatives auxquelles ce livre est consacré. C'est le recul de

1. Les deux premiers livres consacrés au livre d'artiste ont été publiés en 1985. L'un, *Artists' Books: A Critical Anthology and Source Book*, déjà cité, est un important recueil d'articles d'origine nord-américaine, avec les qualités et les défauts du genre: irremplaçable instrument de travail, mais disparate et incomplet. L'autre, dont nous sommes l'auteur, est une tentative pour traiter la question sous ses principaux aspects artistiques, mais, destiné à accompagner une exposition, il ne propose qu'une initiation à la connaissance de l'ensemble du phénomène, dont il repère les principales directions (*Livres d'artistes*, Paris, Herscher/Centre Georges-Pompidou, 1985). Plus tard, Johanna Drucker a publié un livre intitulé *The Century of Artists' Books* (New York, Granary Books, 1995). En dehors du fait qu'il semble tout ignorer de l'existence de notre livre, pourtant paru dix ans avant (cf. note 18, p. 20), il présente l'inconvénient, à nos yeux, d'isoler le phénomène du livre d'artiste de ses relations intrinsèques avec les mouvements artistiques des années soixante et soixante-dix, empêchant ainsi d'en appréhender la signification artistique singulière. Corrélativement il le dilue dans une « histoire du livre », autonome, qui commencerait à la fin du xix^e siècle avec l'éditeur Volland et traverserait tout le xx^e siècle. Nous montrerons, dans le premier chapitre, pourquoi ce point de vue continuiste ne peut être soutenu.

2. Maurice Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voix du silence », in *Signes*, Paris, Gallimard, 1985, successivement p. 77 et 85.

3. Maurice Merleau-Ponty, *ibid.*, p. 77-79.

4. Quand ce livre fut écrit, au début des années quatre-vingt-dix. Le changement d'époque engagé des années quatre-vingt et déjà pris en considération dans la première édition (1997) s'est depuis confirmé. Nous avons préféré réserver pour la préface à cette nouvelle édition le soin d'en commenter les effets actuels, afin de garder à nos analyses leur inscription dans ce moment charnière particulièrement intéressant où il est possible de dresser un premier bilan des publications de la génération des pionniers à la lumière encore vive de l'idée de l'art qui les a inspirés, tout en sachant qu'elle a commencé à faiblir. Ce qui, par contraste, en accroît le rayonnement.

l'esprit expérimental ou avant-gardiste et le retour aux beaux-arts à partir des années quatre-vingt qui, de l'extérieur, permettent de penser qu'une époque est en train de se terminer et qu'un premier regard rétrospectif est légitime, voire souhaitable. Quelque chose sans doute s'achève dont la plupart des fondateurs sont cependant toujours en activité, continuant souvent de faire des livres¹ tandis que de plus jeunes interviennent dans un champ largement balisé et structuré par les aînés. Car, de l'intérieur cette fois, il apparaît que la période des pionniers est passée: ils ont contribué à élaborer le paradigme du livre d'artiste, à constituer les règles d'un genre que les générations suivantes peuvent certes consolider ou modifier, mais par rapport auxquelles elles doivent se déterminer, en héritières de ce que leurs prédécesseurs ont eu à inventer. La mise en évidence des traits constitutifs de ce paradigme est l'objet propre de cette esthétique. Celle-ci ne se propose donc pas de dresser un panorama exhaustif de la production, pas plus que des artistes concernés, comme pourrait s'y essayer une histoire soucieuse de

ne rien laisser échapper². Elle prend d'ailleurs des libertés avec la chronologie. Elle assume un certain nombre de choix, qu'on s'attache à justifier par l'analyse. Il n'en reste pas moins qu'une telle entreprise s'accompagne nécessairement de l'établissement d'un corpus de référence, dont les critères sont inévitablement discutables. L'on contribue par là, on le sait, à prédéfinir cela même qu'on se propose d'explorer, et, quoi qu'on en ait, à écrire en partie l'histoire empirique évoquée précédemment, écriture qui peut avoir des conséquences tangibles, par exemple sur la constitution d'un fonds muséal ou sur la cote des livres dans les catalogues de vente.

Le seul garde-fou possible est fourni par les œuvres elles-mêmes et la résistance objective qu'elles sont capables d'apporter aux abus de l'interprétation. À condition bien sûr de les laisser être ce qu'elles sont. C'est la raison pour laquelle nous avons tenu à les décrire minutieusement, chaque fois en tout cas que nous leur donnions un rôle décisif dans la réflexion. La description est une discipline exigeante, parfois ingrate, et, assurément, un exercice de modestie et de respect devant les œuvres. Encore est-elle le meilleur moyen pour l'analyste de défendre valablement ses options, voire de légitimer ses préférences bibliophiliques sur pièces et pour le lecteur d'accéder à ce que, la plupart du temps, il n'a jamais vu. Sans espérer comme Érasme que la description puisse donner la chose à voir, elle demeure pour nous « la figure cruciale des relations entre les mots et les choses » qu'a étudiée Louis Marin au début de l'âge classique³. On n'ignore pas cependant que, dans un domaine peu exploré, il est inévitable qu'objet de connaissance et outil de connaissance s'élaborent de concert et se confirment mutuellement. En particulier, c'est la décision de privilégier tel livre qui entraîne et conduit la réflexion; et réciproquement, c'est la réflexion qu'il est capable de susci-

ter qui confirme son caractère d'œuvre indispensable à la démonstration. Mais ce qui pourrait passer pour un *circulus vitiosus* est le *circulus methodicus* inhérent à toute recherche en cours de développement, comme le rappelle opportunément Panofsky dans un article où il réfléchit sur les limites, externes et internes, à assigner à la violence de l'interprétation telle que Heidegger la justifie dans son ouvrage sur Kant sous le prétexte que commenter, c'est faire dire à l'œuvre ce qu'elle ne dit pas déjà d'elle-même⁴.

Pour nous, les limites externes sont celles offertes par la documentation et le savoir disponibles sur l'œuvre de l'artiste dont les livres ne forment qu'une partie; celles offertes aussi par les déclarations et écrits de l'artiste à leur sujet, parfois même ses réponses à nos questions: la proximité chronologique avec les œuvres et leurs créateurs est certes un risque, mais aussi une chance à exploiter pour l'analyste. Les limites internes sont celles fixées par la réalité concrète des livres eux-mêmes, leur cohésion d'œuvres invitant à établir des liaisons convaincantes entre le plus grand nombre possible de leurs données visibles. Il est certain qu'il n'y a pas de description qui ne soit aiguillée par l'hypothèse d'un sens. Mais il est également certain que toute difficulté à rendre compte d'un élément oblige à corriger l'hypothèse. Cela vaut pour toute analyse d'œuvre d'art. Et l'on peut à cet égard se reconnaître dans les réflexions méthodologiques de l'historien de l'art Otto Pächt, prônant ce qu'il appelle une « pensée expérimentale »: toute interprétation d'une œuvre visuelle doit commencer par le regard, mais voir est déjà penser et juger, et il n'y a donc pas de description purement factuelle; cependant, on accueillera les résistances de l'objet perçu à la prise descriptive comme autant de manifestations des conditions imposées par lui à sa saisie⁵. Il importe d'y être attentif; on ne le sera qu'en n'écartant de la description d'un

1. C'est évidemment la raison pour laquelle on ne fera pas de la deuxième date du titre de ce livre (1980) une limite, mais une borne susceptible d'être reculée sensiblement pour quelques artistes, et des plus importants, quand il n'y a pas lieu de couper leur production en deux. Ce n'est pas le cas de la première (1960) dont le premier chapitre s'efforcera de justifier la pertinence.

2. Entreprise d'ailleurs impossible, même en établissant une simple liste nationale, comme l'ont tenté pour l'Italie Liliana Dematteis et Giorgio Maffei (*Libri d'artista in Italia 1960-1998. Books by Artists in Italy 1960-1998*, Torino, Regione Piemonte, 1999). Il reste, de toute façon, à fonder les critères de sélection, ce qu'une liste ne peut faire.

3. Louis Marin, « Mimésis et description, ou de la curiosité à la méthode de l'âge de Montaigne à celui de Descartes » (1992), in *De la représentation*, Paris, Hautes Études/Gallimard/Seuil, 1994, p. 85.

4. Erwin Panofsky, « Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu » (1931), in *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, trad. sous la direction de Guy Ballangé, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 248-250 notamment.

5. Otto Pächt, *Questions de méthode en histoire de l'art*, trad. Jean Lacoste, Paris, Macula, 1994, p. 75 et 118.

livre aucun des traits qui pourraient faire difficulté. Il faut donc tâcher de la rendre la plus compréhensive possible, tout en sachant qu'une description n'est jamais qu'une tentative de description. Il y a néanmoins beaucoup à gagner à cette ascèse, car si voir est la condition pour décrire, décrire aide en retour à mieux voir.

Contrastant avec la nécessaire diversité des exemples dans le corps des chapitres, une introduction plus ou moins longue, selon les besoins du sujet, ouvre chacun d'eux par l'analyse détaillée de livres d'un seul artiste, lui-même choisi pour sa valeur exemplaire par rapport aux productions évoquées ensuite. Ces cas initiaux – sélection des livres les plus significatifs ou production d'une période capitale – ne sont pas traités dans une perspective à proprement parler monographique, encore qu'ils offrent la possibilité de montrer comment une activité de publication s'inscrit dans l'ensemble de l'œuvre d'un artiste et de mettre en relief l'unité de pensée qui préside à la création de livres, quelle que soit leur diversité. Ils sont chargés d'aider à dégager *in concreto* les questions auxquelles les analyses ultérieures dans le chapitre tentent d'apporter des éléments de réponse et d'illustration. Plus exactement, ils permettent de situer d'emblée l'étude au niveau le plus élevé d'une sorte d'accomplissement artistique à la lumière duquel, dans la suite du chapitre, se laissent mieux appréhender les problèmes auxquels les artistes concernés furent confrontés et les solutions qui furent éprouvées. Tout instructifs qu'ils puissent être, ces cas liminaires ne proposent donc à chaque fois qu'un exemple éclairant, non un modèle. De modèle, il n'y en a pas. Il n'y a que des manières différentes, également ou inégalement réussies, de répondre par le livre à un certain nombre de problématiques artistiques qui font la singularité de deux décennies au cours desquelles l'art est bouleversé dans ses formes, mais aussi dans sa nature. C'est

donc autour de ces problématiques que s'organise notre étude.



Un premier chapitre (« Qu'est-ce qu'un livre d'artiste? ») est consacré à une interrogation préalable sur la nécessité d'une définition précise de l'objet de l'étude. Si Marcel Broodthaers y est convoqué au titre de témoin initial, c'est parce qu'il est sans doute l'un des artistes dont les approches successives du livre portent le plus nettement la marque des déterminations concrètes qui distinguent le livre d'artiste de ce qui n'en est pas, notamment le « livre illustré » ou le « livre de peintre ». On souligne la manière dont ces déterminations mettent en jeu des différences plus fondamentales, touchant à la conception de l'œuvre d'art et à la fonction de l'artiste. La suite du chapitre conduit à interpréter ces traits distinctifs afin de proposer, à titre heuristique, une définition du livre d'artiste à la lumière de laquelle on fait l'hypothèse que le livre y dépasse sa fonction de simple support pour devenir forme signifiante. Hypothèse indispensable si l'on attend du livre d'artiste qu'il échappe à la banalité des publications ordinaires autant qu'à l'éclat superficiel des ouvrages de luxe; hypothèse toutefois moins aisée à soutenir qu'il ne paraît, dans la perspective critique, voire anti-artistique qui est celle de la plupart de ses créateurs, ce que confirme la suite des analyses. Condition de la délimitation de l'objet de la réflexion, cette définition est mise à l'épreuve dans les trois chapitres suivants, chargés d'en mesurer, de l'intérieur cette fois, la pertinence esthétique et d'en affiner les déterminations au contact des problématiques propres aux courants les plus féconds dans ce domaine. Ainsi s'agit-il d'identifier successivement, par rapport à la question du livre comme forme, quels usages artistiques du livre sont effectivement développés par les poètes concrets, les artistes Fluxus et les conceptuels. Dans

le chapitre deuxième (« Poètes ou artistes? »), ouvert par Ian Hamilton Finlay, est évalué le rôle de la poésie concrète, entre littérature et arts visuels, dans l'avènement du livre d'artiste. À cette occasion, l'on s'interroge sur ce qui fait qu'un livre est essentiellement un livre, pour autant que la poésie concrète semble plus favorable à un art de la page qu'à un art du livre proprement dit. Le chapitre troisième (« Le livre est utopie »), introduit par Robert Filliou, invite à relativiser l'importance de principe accordée à la spécificité du livre comme forme artistique chez des artistes qui utilisent parallèlement classeurs, boîtes et autres réceptacles dans le but de diffuser projets et idées. L'objet de l'analyse se déplace alors de la question strictement esthétique à celle, politique, des modalités de l'efficacité du livre sur un lecteur dont la place est, à divers degrés, explicitement ménagée. D'une autre manière, enfin, le chapitre quatrième (« Learn to read art ») reprend à propos de l'art conceptuel la question de la spécificité de la forme livre dans le cadre d'une esthétique de l'idée qui tend à ramener toute œuvre à un texte et toute perception esthétique à une lecture. Loin de voir dans ce privilège donné à l'information sur la forme une aubaine pour le livre d'artiste, l'on y voit plutôt un péril, celui d'une simulation trop bien réussie de l'uniformité des publications ordinaires. Les livres de Lawrence Weiner permettent de penser les conditions d'un dépassement de cet écueil, ce qui leur vaut d'être invoqués exceptionnellement pour clore le chapitre et non pour l'ouvrir.

L'ensemble des trois chapitres suivants constitue un second volet de l'analyse: ils abordent des questions transversales, moins liées que les précédentes à un mouvement artistique particulier. De ce fait, ils ne s'intéressent plus seulement à la rupture introduite dans l'art depuis les années soixante par le recours au livre comme moyen de création, mais aussi à la filiation par lui rétablie entre

les artistes et l'histoire du livre ou l'univers des bibliothèques. Le chapitre cinquième (« Collection, recollection ») part de l'exemple des inventaires et archives de Christian Boltanski pour tenter de mettre en évidence la manière dont les pratiques archivistiques de collecte, de documentation et d'exploration du réel, si caractéristiques de l'art des années soixante et soixante-dix, amènent nombre d'artistes à retrouver pour leur propre compte certaines fonctions tout à fait traditionnelles du livre en général comme instrument du savoir et de la mémoire. Toutefois, en raison de cette proximité mimétique avec le document, la question du livre comme forme artistique se trouve posée derechef avec une acuité renouvelée. Le chapitre sixième (« Séries et récits ») est de ce point de vue moins problématique. Par rapport à l'importance prise par le temps et la durée dans la création contemporaine, le cas initial de Sol LeWitt fait apparaître une sorte d'adaptation réciproque entre le développement sériel et la structure séquentielle du livre. Plus riche d'enseignements est cependant que cette inscription de l'œuvre dans la durée du livre permet de jeter un pont entre sérialité et narrativité. Par là, l'analyse fait une seconde fois ressortir comment le livre d'artiste réintroduit ou préserve dans l'art une autre fonction traditionnelle du livre : le récit.

Ultime, le chapitre septième (« Une poétique du livre ») s'aide des livres de Bernard Villers pour élargir et élever la réflexion sur le livre comme forme artistique à la question plus fondamentale de la place que certains créateurs réservent manifestement dans leurs publications à la conscience qu'ils ont de la nature matérielle et spirituelle du livre ou à l'explicitation de leur rapport à l'objet livre en général, quand ce n'est pas à tel livre en particulier, voire au livre en train de se faire. De l'examen de cette articulation entre pratique du livre et pensée du livre sort confirmée l'idée que

le livre d'artiste réalise une alliance au départ insoupçonnée entre avant-garde et tradition, volonté de rupture et héritage assumé.

Il est du reste probable qu'une fois détaché des questionnements artistiques des années soixante et soixante-dix, pour lesquels il a été la réponse immédiatement satisfaisante à des exigences impérieuses de renouvellement de l'art, le livre d'artiste tire essentiellement sa raison d'être et son intérêt de la contradiction intime qu'il entretient entre le refus des moyens conventionnels de la création artistique et une certaine connivence avec l'histoire du livre. En effet, sans la référence à la tradition du livre, le livre d'artiste risque de s'épuiser dans le libelle, le prospectus ou la curiosité d'un essai de mise en page sans lendemain, bref le dilettantisme du geste imprimé. Sans la confrontation critique avec les beaux-arts, il risque de perdre sa nécessité et de se fondre dans la masse proliférante des écrits d'artistes en tous genres. Il est néanmoins prématuré de l'affirmer. Pour l'heure, c'est une tâche suffisante de s'attacher à comprendre l'exigence des commencements.

QU'EST-CE QU'UN LIVRE D'ARTISTE?

Un livre d'artiste est une œuvre créée sous la seule responsabilité de l'artiste. Il est produit par les techniques les plus adaptées à une publication de qualité en quantité illimitée. Il devrait être disponible partout où l'on vend des livres à un prix modéré¹.

Paul Bianchini

À l'époque des tableaux monumentaux, des architectures spectaculaires [...], jetons un regard sur le petit, l'inaperçu mais pour cette raison l'expérimental, le politique et le rêveur².

Michael Glasmeier

1. Paul Bianchini publia cette définition en anglais, en tête d'un bulletin de souscription à des livres d'artistes, à New York, en 1974. La traduction en français est de lui (1997). Ayant quitté Lyon pour New York à la fin des années cinquante, il y avait ouvert une galerie où, au début des années soixante, il montra les artistes du Pop Art dans des expositions qui firent date. Il édita à New York, à partir de 1972, quelques livres d'artistes dont on rencontrera certains dans cet ouvrage. Après une longue interruption, il reprit son activité d'éditeur à Sens en 1994, en publiant des livres d'artistes en photocopie jusqu'à sa mort en 2000.

2. Michael Glasmeier, in *Buchstäblich. Nürnberger wörtliche Tage* (éd. Michael Glasmeier & Lucius Grisebach), Nürnberg, Verlag für moderne Kunst, 1989, p. 9.

3. Broodthaers n'a été affilié à aucun mouvement, mais il fut question en 1948 de sa participation à une « exposition d'art expérimental » organisée à Bruxelles par Dotremont et Jorn, intitulée « De la chose à l'objet ». Elle devait réunir peintres et écrivains, mais n'eut finalement pas lieu. Cf. Gilles Béraud, « Éphéméride », in *Cobra*, catalogue d'exposition, Paris, Association française d'action artistique, 1983, p. 51.

4. Cf. Marcel Broodthaers, *Catalogue des livres, 1957-1975*, Köln, Galerie Michael Werner; New York, Marian Goodman Gallery; Paris, galerie Gillespie-Laage-Salomon, 1982. Le catalogue comporte 22 numéros. On peut également se reporter au catalogue de l'œuvre imprimé (livres et estampes) : Marcel Broodthaers, *Het volledig grafisch werk en de boeken. L'œuvre graphique complète et les livres. Komplettes graphisches Werk und Bücher. Complete Graphic Work and Books*, Knokke-Duinbergen, galerie Jos Jamar, 1989.

Évoquer en commençant quelques étapes décisives dans l'histoire des rapports de Marcel Broodthaers (1924-1976) avec le livre devrait aider à préciser en quel sens l'on parlera ici de livre d'artiste et à formuler quelques interrogations qui seront reprises dans la suite.

MARCEL BROODTHAERS, POUR INTRODUIRE

Né la même année que le *Premier Manifeste du surréalisme* et proche, au lendemain de la seconde guerre mondiale, du Surréalisme révolutionnaire belge dont on connaît le rôle décisif dans la fondation du mouvement Cobra en 1948³, Broodthaers explore diverses approches du livre avant d'en arriver au « livre d'artiste » proprement dit et de compter parmi ses créateurs les plus significatifs⁴. D'une certaine façon, l'ensemble de l'œuvre de Broodthaers est placé sous le signe du livre. Mais le livre n'y a pas toujours le même sens. Dans les années cinquante, Broodthaers est un poète qui gagne sa vie de diverses manières et, entre autres, comme libraire de livres de bibliophilie. En 1961, après

avoir publié deux recueils de poésies, il collabore à un « livre illustré », *La Bête noire*. « Livre illustré » au sens que les bibliophiles donnent à ce mot : les poèmes sont accompagnés de gravures de Jan Sanders et les vingt exemplaires de tête sont imprimés à la main.

En 1964, paraît un nouveau recueil de poèmes, *Pense-Bête*, non numéroté. Cette fois, Broodthaers est le seul auteur, prenant en charge non seulement le texte, mais encore la partie visuelle du livre : il colle des morceaux de papier de couleur, découpés selon des formes géométriques simples comme le carré ou le rectangle, sur certains passages du texte qu'il masque ainsi en partie. Ce n'est pas tout. Il emprisonne la partie inférieure d'un paquet d'invendus dans une sorte de socle en plâtre et expose l'ensemble comme sculpture. Ainsi traité, *Pense-Bête* devient un objet, unique, qu'il n'est plus possible de lire ou de feuilleter. C'est avec ce livre-objet que Broodthaers affirme symboliquement son passage de l'état de poète à celui d'artiste : « Moi aussi, je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie », lit-on sur le carton d'invitation de la première

Marcel Broodthaers

La Bête noire

Gravures de Jan Sanders, Bruxelles, 1961.
700 ex. dont 20 de tête. 13,5 x 27,5 cm. 16 p.
Coll. MNAM Centre George-Pompidou.

Marcel Broodthaers

Pense-Bête

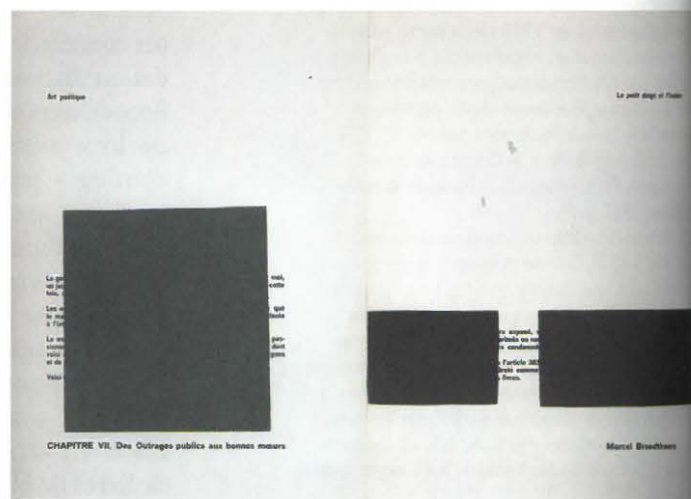
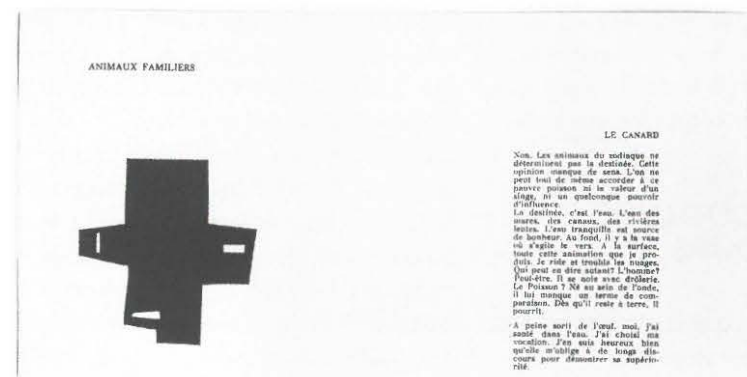
À gauche : ex. unique, 1964. 30 x 84 x 43 cm. Coll. privée.
À droite : Bruxelles, 1963-1964. 27,5 x 21,5 cm. 32 p. Coll. Maria Gilissen.

exposition de Marcel Broodthaers, à la galerie Saint-Laurent à Bruxelles, en 1964. Il convient d'interpréter cette déclaration comme Broodthaers l'écrit, avec un humour non dépourvu de provocation ; et de comprendre qu'en soulignant les rapports de l'art et de la marchandise, elle est une manière détournée d'indiquer que cette question sera au cœur du travail ultérieur de l'artiste. Dix ans plus tard, il commentera ainsi le sens de cette œuvre : « [...] Le livre est l'objet qui me fascine, car il est pour moi l'objet d'une interdiction. Ma toute première proposition artistique porte l'empreinte de ce maléfice¹. » Étrange remarque venant d'un poète et d'un libraire. Et de poursuivre : « On ne peut, ici, lire le livre sans détruire l'aspect plastique. » Autrement dit, il y a contradiction entre le livre à lire et l'objet à regarder qui n'existe qu'en tant qu'il

fait obstacle à la lecture. Broodthaers ajoute qu'il fut étonné qu'aucun spectateur n'ait eu « la curiosité du texte », donc le désir de braver l'interdit de « l'aspect plastique ». À cette étape, pour les spectateurs autant que pour le créateur, l'art et l'artiste s'affirment aux dépens de la littérature et du livre qu'ils nient avec une emphase trop démonstrative pour ne pas être ambiguë. Ambiguïté du « ceci n'est pas un livre » dans le droit fil du Magritte de *Ceci n'est pas une pipe*, auquel Broodthaers reconnaît l'étendue de sa dette dans le même entretien : « C'est à partir de cette pipe que j'ai tenté l'aventure². » En 1969, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* revient sur ce passage du lire au voir, de la poésie aux arts plastiques, mais pour rétablir entre eux une forme de continuité, serait-elle problématique, plutôt que pour mar-

quer leur incompatibilité. Ce livre est certes sous-titré *Image*. Mais il s'agit d'une transcription visuelle du poème de Mallarmé d'après l'édition originale de Gallimard (1914), dans un format et sous une couverture identiques. Seules modifications : au sous-titre original, « Poème », a été substitué le mot

1. Marcel Broodthaers, « Dix mille francs de récompense », entretien avec Irmeline Lebeer, in *Marcel Broodthaers. Catalogue-Catalogus*, catalogue d'exposition, Bruxelles, Société des expositions du Palais des beaux-arts, 1974, p. 66 (entretien repris dans *Marcel Broodthaers*, catalogue d'exposition par Catherine David, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1991, p. 248-251 et dans *Marcel Broodthaers par lui-même*, choix et introduction par Anna Hakker Gand/Amsterdam, Ludion ; Paris, Flammarion, 1998, p. 111-120).
2. *Ibid.*, p. 64. Pour une analyse détaillée de cette œuvre, on pourra se reporter à Dieter Schwarz, « "Look! Books in plaster!" On the First Phase of the Work of Marcel Broodthaers », *October*, n° 42 (special issue *Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs*, ed. Benjamin H. D. Buchloh), 1987, p. 57-63.



Marcel Broodthaers

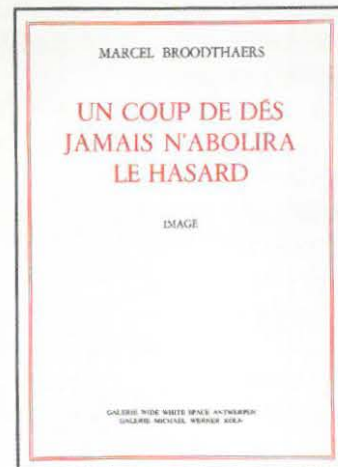
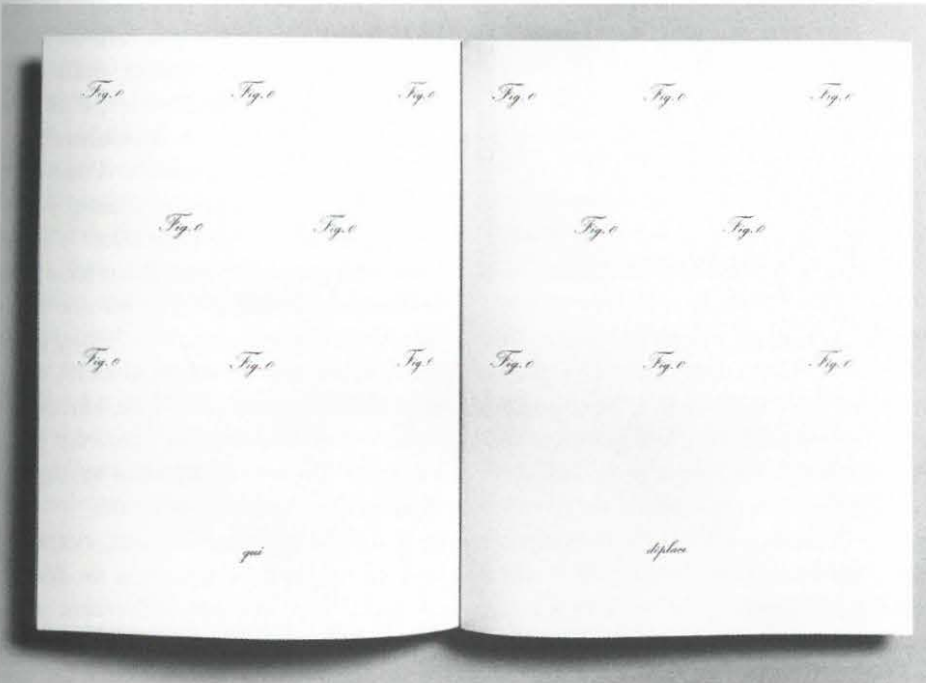
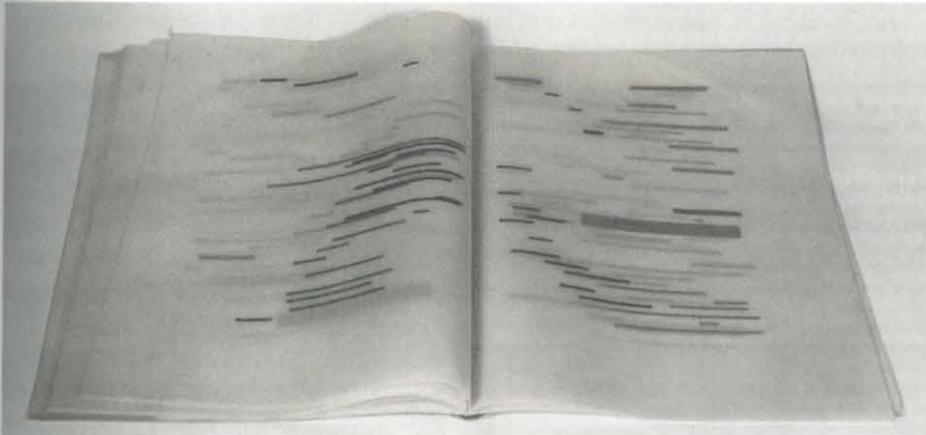
Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image

Anvers, galerie Wide White Space; Köln, Michael Werner, 1969.
90 ex. 32,5 x 25 cm. 32 p. Coll. MNAM Centre Georges-Pompidou.

Marcel Broodthaers

Charles Baudelaire. Je hais le mouvement qui déplace les lignes

Hamburg, Hossmann, 1973.
338 ex. 24,8 x 32 cm. 16 p.



forme. Encore cette forme est-elle minimale. En quelque sorte, ce livre vérifie que « rien n'aura eu lieu que le lieu » : l'écriture poétique est réduite à la spatialité de son inscription.

L'artiste sait qu'il rompt par là avec une certaine idée de l'art autant qu'avec une certaine idée de la poésie : « Aujourd'hui, déclare-t-il dans une lettre destinée à annoncer la publication de cet ouvrage, je fais cette Image. Je dis Adieu. Longue période vécue. Adieu à tous, hommes de lettres décédés. Artistes morts. Nouveau ! Nouveau ? Peut-être. Excepté. Une constellation². » L'auto-ironie et le scepticisme concernant la nouveauté de sa propre attitude sont des traits constants de l'artiste. Cette réserve pourrait aussi s'expliquer par le fait que Broodthaers, en citant dans le désordre la fin du *Coup de dés*, renvoie non seulement au thème mallarméen de la constellation poétique, mais aussi, et en gardant ses distances, à l'un des fondateurs de la poésie concrète, Eugen Gomringer, qui a repris ce terme à son compte et, l'année précédente, a publié un livre de « constellations³ ». Broodthaers, qui n'a jamais participé aux manifestations et anthologies des poètes concrets, ne pousse-t-il pas à la

« Image » et à la mention de la NRF, celle des nouveaux éditeurs, les galeries Wide White Space à Anvers et Michael Werner à Cologne. À l'intérieur, les vers du poème sont remplacés par des barres noires horizontales de longueurs et hauteurs différentes afin de conserver exactement la disposition typographique initiale (emplacement des vers sur la double page et corps des caractères). Broodthaers parachève ainsi la mise en espace du poème par Mallarmé lui-même, mais au détriment de sa nature de texte puisqu'il n'est plus lisible¹. Le vers n'est plus unité de sens mais de

1. Un peu plus tard, un autre livre, Charles Baudelaire. *Je hais le mouvement qui déplace les lignes* (1973), « déplacera » une seconde fois la poésie vers la figure, mais cette fois dans un esprit d'opposition à l'auteur du poème *La Beauté*, dont le titre emprunte le premier vers.

2. Marcel Broodthaers, extrait d'une lettre ouverte datée du 2 décembre 1969, reproduite dans Marcel Broodthaers (1991), op. cit., p. 140.

3. Cf. infra, chapitre deuxième, § « Le livre, expansion totale de la lettre ? »

Marcel Broodthaers

Un voyage en mer du Nord

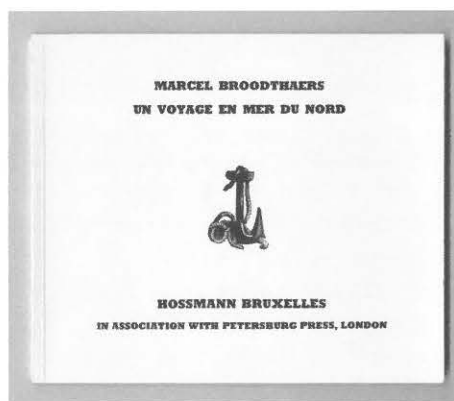
Bruxelles, Hossmann, in association with Petersburg Press, 1973. 1 000 ex. 15 x 17,6 cm.
38 p. doubles reliées à la japonaise.
Coll. particulière.

limite qui les nie leurs expériences de poésie visuelle en faisant que les lettres et les mots de Mallarmé forment des configurations spatiales où leur identité de lettres ou de mots est complètement abolie ? Dépassement de la poésie, même concrète. Dépassement de l'art par le livre, parmi d'autres productions à l'époque atypiques (objets, assemblages, installations, etc.), qui permettent à Broodthaers de se dire « artiste » sans pratiquer aucun des beaux-arts.

De Mallarmé à Magritte, la continuité est évidente pour Broodthaers, qui en fait les deux initiateurs de l'art contemporain : « J'ai beaucoup réfléchi à l'art actuel, et découvert que l'œuvre de Magritte est l'une des sources principales de l'art plastique contemporain. Dans Magritte, on peut retrouver à son tour le message de Mallarmé[...] »¹. » Venus l'un de la poésie et l'autre de la peinture, ils ont en commun d'avoir rapproché littérature et art visuel, mot et image, discursivité et spatialité, ainsi que d'avoir promu « un art d'idées »².

Un coup de dés existe en trois versions. La première comprend dix exemplaires, gravés sur plaques d'aluminium anodisé : version la plus proche de l'objet, la plus luxueuse et la plus discutable. La deuxième est une édition à trois cents exemplaires, imprimée sur papier ordinaire. C'est elle qui, à cause d'une certaine translucidité de ses pages, donna à l'artiste l'idée d'une troisième version³, à quatre-vingt-dix exemplaires, sur papier mécanographique translucide. Cette version non prévue au départ est la plus réussie : elle autorise des effets de superposition entre les pages, donne par là des valeurs de noir différentes aux lignes imprimées et ajoute une stratification visuelle au poème, lequel acquiert ainsi une profondeur perceptible. Néanmoins, des cartons aux dimensions de la page permettent d'en isoler une ou deux à volonté. La publication fut présentée dans le cadre d'une « Exposition littéraire autour de Mallarmé », installation de Broodthaers autour de son livre, dans laquelle on pouvait entendre la lecture

enregistrée du texte de Mallarmé par l'artiste, qui décrit ainsi sa récitation : « Son, hauteur et durée en fonction du volume de la typographie – Musique essentielle (compréhensible) », se terminant cependant par un bruitage⁴. Là encore, Marcel Broodthaers accomplit l'idée mallarméenne selon laquelle l'essence de la poésie est musique. La réduction finale du poème initial en pur et simple son est évidemment analogue



à sa réduction imprimée en pure et simple forme. Cette fois, c'est à la poésie sonore que l'on songe⁵, non pour y affilier Broodthaers, chez qui cette tentative reste isolée, mais pour souligner la manière dont le recours au livre est partie prenante de tout un ensemble d'expérimentations artistiques dont il n'est pas séparable, chez l'artiste belge comme chez nombre d'autres dont il sera bientôt question. On va en trouver confirmation à propos d'un autre livre, lequel s'accompagne d'un film.

Un voyage en mer du Nord (1973) sera notre dernier point de repère. On le choisit parmi la douzaine de livres réalisés après *Un coup de dés* par Broodthaers, de 1970 à sa mort, parce qu'il est plus clairement que d'autres caractéristique du genre « livre d'artiste ». C'est un petit livre presque carré (15 x 17,5 cm) de photographies en couleurs et en noir et blanc, imprimé en offset, à trois mille exemplaires ; plus exactement, à trois fois mille exemplaires, car il y a trois éditions parallèles, en anglais (Petersburg Press, à Londres), en français

(Hossmann, à Bruxelles), en allemand (Dumont-Schauberg, à Cologne). D'une édition à l'autre les images sont identiques, qui mêlent des photographies en noir et blanc d'un voilier contemporain en pleine mer et des photographies en couleurs d'une marine du siècle dernier ou de détails de ce tableau. La différence ne concerne que le court texte qui ouvre et ferme la séquence de photographies et qui, dans le passage d'une langue à l'autre, a subi quelques légères modifications. Les cent dix exemplaires du tirage de tête, qui pour cent d'entre eux s'ajoutent aux mille de l'édition anglaise et pour dix à ceux de l'édition belge, bénéficient non d'une gravure ou d'un dessin comme à l'ordinaire, mais d'un film muet en seize millimètres, d'un peu plus de quatre minutes. Il montre simplement l'image monotone d'une mer agitée. Ce film est, selon l'artiste, « partie intégrante de la publication ». Il est donc vraisemblable que la limitation du nombre des copies du film est une décision des éditeurs anglais et belge, pour une raison sans doute financière, mais plus sûrement bibliophilique, afin de satisfaire le goût des collectionneurs pour l'édition limitée, numérotée et signée, distincte de l'édition ordinaire.

Si l'on se borne pour l'instant, avant d'y revenir en fin de chapitre, à ne décrire ce livre, par ailleurs infiniment subtil, qu'à travers ses aspects éditoriaux et sa présentation matérielle, c'est que ceux-ci suffisent en un premier temps à marquer de l'extérieur avec assez de netteté la distance qui sépare un « livre

1. Marcel Broodthaers, entretien par Freddy de Vries (1969), in *Marcel Broodthaers par lui-même*, op. cit., p. 5.

2. Marcel Broodthaers, entretien par Jean-Michel Vlaeminckx (1965), *ibid.*, p. 43.

3. D'après l'article d'Anny De Decker, « Exposition littéraire autour de Mallarmé : Marcel Broodthaers à la Debloudeblou's », in *Marcel Broodthaers* (1991), op. cit., p. 140.

4. Marcel Broodthaers, cité par Anny De Decker, *ibid.*, p. 141. On se souvient que Mallarmé donnait à ses amis lecture à haute voix des fragments du « Livre ».

5. Cf. *infra*, chapitre deuxième.

illustré » comme *La Bête noire*, livre en édition limitée d'un poète qui fait appel à un artiste pour orner ses textes de gravures imprimées à la main, et un « livre d'artiste » comme *Un voyage en mer du Nord*, œuvre de l'artiste pour les images comme pour le texte, d'une part, et œuvre fabriquée en un nombre non limité d'exemplaires à l'aide des moyens mécaniques d'impression et de reproduction propres au livre ordinaire, d'autre part. Laissons de côté le « livre-objet », *Pense-Bête*, qui est plus objet que livre¹. Mais attardons-nous sur la confrontation des deux autres genres de livres, livres véritables ceux-là, pour tenter d'éclaircir la nature du « livre d'artiste » *stricto sensu*.

Même si le choix de l'objet de cette étude suffit à indiquer où va notre préférence, notre propos n'est pas d'établir une hiérarchie entre deux conceptions et mises en œuvre du livre qu'en réalité tout sépare, mais de montrer quels projets de création différents y sont engagés, ainsi qu'en témoigne empiriquement le fait que ces deux appropriations artistiques du livre n'intéressent généralement pas les mêmes collectionneurs ni les mêmes spécialistes, ne sont pas défendus par les mêmes marchands, ni surtout ne

proviennent des mêmes artistes. Arrivé au livre d'artiste par le « livre illustré » pour amateurs de textes poétiques ornés de gravures, ce qui est peu fréquent tant l'un et l'autre s'excluent mutuellement, Broodthaers abandonne le second définitivement. Par comparaison, les peintres et écrivains de sa génération issus du mouvement Cobra (1948-1951) – qui comme lui entretiennent le même rapport de filiation critique au surréalisme et qui comme lui travaillent à dépasser l'opposition des mots et des images ou la répartition des rôles entre écrivains et peintres au nom d'un « art expérimental » – ne sont pas pour autant sortis des conventions du « livre illustré », pas plus qu'ils ne sont sortis de la peinture². Ils en ont seulement repoussé les bornes. Il y a assurément dans leurs livres des audaces inédites dans l'imbrication des textes et des images, et une liberté dans le tracé des gravures, des dessins et de la typographie manuscrite sans doute jamais vue. Mais les livres de Cobra sont restés tributaires de l'histoire du dialogue entre écriture et peinture, tel qu'il continue de s'exprimer traditionnellement dans des livres réalisés en collaboration, quand bien même peintres et écrivains échangent leurs fonctions³.

À l'inverse, en passant de la poésie à l'art sans pour autant pratiquer une discipline artistique reconnue comme la peinture ou la sculpture, Broodthaers est l'un des artistes qui incarnent la mutation radicale qui, dans les années soixante, affecte en profondeur la définition de l'artiste et la nature de son activité. C'est ce qu'avait sans doute entrevu Magritte : « Il me trouvait plus sociologique [*sic*] qu'artiste », rapporte Broodthaers⁴. Magritte avait compris que son propos n'était pas d'ajouter un épisode de plus à l'histoire interne du débat esthétique entre peintres, mais d'intégrer à l'art lui-même un point de vue considéré comme non artistique, en raison des moyens retenus pour le mettre en œuvre, tous empruntés à la banalité quotidienne, mais surtout de son orientation réflexive et critique. Dans

un entretien de 1973, dont le prétexte était fourni par le film *Un voyage en mer du Nord*, Marcel Broodthaers affirmait que chez lui l'artiste et « l'analyste » n'étaient pas séparables⁵ : en d'autres termes, dans son œuvre, art et analyse de l'art vont de pair. L'abandon du « livre illustré » après une unique tentative, au demeurant très conventionnelle, et son remplacement par le « livre d'artiste » en témoignent pour leur part.

QUIPROQUO

Aussi l'emploi, d'ailleurs récent et sur les raisons duquel il faudra s'interroger, d'un même mot, « livre d'artiste », pour désigner l'un et l'autre de ces deux genres à bien des égards antagonistes, est-il source inépuisable de malentendus. On sait d'expérience qu'il est vain d'espérer en enrayer la perpétuation ; à tout le moins peut-on tenter d'en éclairer les attendus.

Au préalable, un exemple destiné à établir la réalité du quiproquo. Il s'est manifesté, de la manière la plus flagrante, dans les actes d'un colloque qui s'est réuni à Uzerche en 1989, à l'occasion de la première Biennale du livre d'artiste qui rassemblait, en réalité, des imprimeurs, éditeurs et amateurs de « livres illustrés ». Les interventions de Pierre Berès, de Pierre-André Benoit ou d'Yves Peyré concernaient la forme traditionnelle, vieille de plus d'un siècle, de ce que les bibliophiles ont coutume d'appeler « livre illustré » ou, pour parler comme l'un de ses meilleurs spécialistes, François Chapon, « grand livre illustré⁶ » ou encore « livre de peintre » : espace de la rencontre entre le texte d'un poète ou d'un écrivain d'une part et les gravures ou les interventions plastiques d'un peintre ou d'un sculpteur d'autre part. Or, la publication de ces interventions fut précédée d'une préface de Michel Troche dans laquelle on peut lire que le livre d'artiste est apparu au début des années soixante, dans la mouvance des avant-gardes, qu'après

1. On reviendra sur le livre-objet brièvement *infra*, chapitre septième, § « Des livres sur les livres (I) ».

2. Comme le note Christian Besson (« Cobra au-delà de la peinture », in *Cobra*, op. cit., p. 32), Cobra a indubitablement « une conception originale de la peinture », mais « concevoir l'art comme peinture est par contre une limitation importante pour une entreprise qui se voulait elle-même "expérimentale" ».

3. À titre d'exemples, on citera, édités par Cobra à partir de 1950, *Les Poupées de Dixmude*, texte de Pierre Alechinsky et photographies de Roland d'Ursel ; *La Main heureuse*, texte de Marcel Havrenne et dessins de Pol Bury ; *Les Jambages au cou*, texte de Christian Dotremont et dessins de Corneille ; *Goede Morgen Haan*, texte de Gerrit Kouwenaar et dessins de Constant.

4. Marcel Broodthaers, « Dix mille francs de récompense », *loc. cit.*, p. 64.

5. Marcel Broodthaers, « Analyse d'une peinture », entretien par Benjamin Buchloh et Michael Oppitz (1973), in *Marcel Broodthaers par lui-même*, op. cit., p. 99-100.

6. Et ce, afin d'éviter la possible confusion avec le livre illustré banal (François Chapon, *Le Peintre et le Livre*, Paris, Flammarion, 1987, p. 11, 47 et *passim*).

Yves Klein

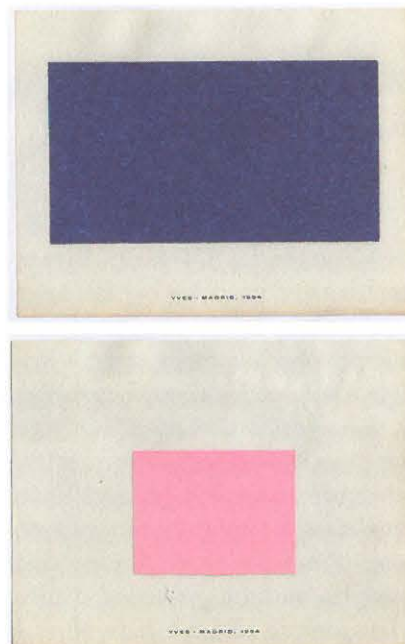
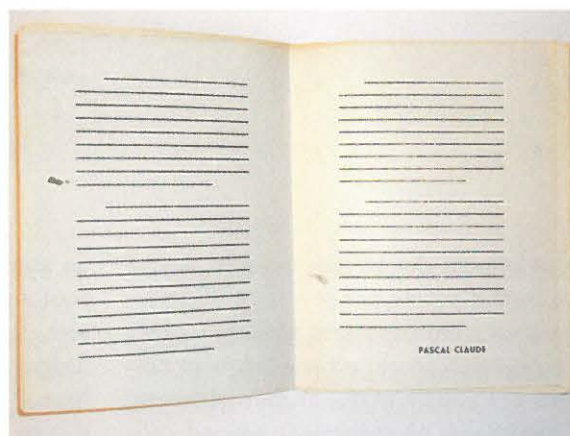
Yves Peintures

[Paris], 1954.

150 ex. 24,5 x 19,5 cm.

36 p. dont 10 feuilles portant un papier collé, non reliées, sous une couverture à rabats.

Coll. Yves Klein Archive.



dix ans d'existence il a été l'objet d'une première étude de Germano Celant¹ et, un peu plus tard, d'une première exposition internationale importante à la Documenta de Cassel en 1977², toutes remarques qui ne peuvent évidemment s'appliquer aux livres édités par Vollard, Kahnweiler ou plus récemment par PAB. Si Michel Troche a raison³, il n'en demeure pas moins que sa préface est tout à fait inadaptée aux études auxquelles elle est censée introduire. Encore n'y a-t-il de sa part aucune méprise puisque, *expressis verbis*, il souhaite que dorénavant la biennale « se consacre vraiment à ce qu'il est convenu d'appeler le *livre d'artiste*⁴ ». Il est piquant que, dans la suite du recueil, Yves Peyré, à qui l'on peut au moins reconnaître le mérite (qu'il partage avec François Chapon, on y reviendra) de ne pas confondre sous une même appellation livre illustré et livre d'artiste, procède au contraire à un violent réquisitoire contre le second au nom du premier⁵. Le ton démesurément agressif de cette diatribe autant que l'ignorance qu'elle trahit de l'objet même du courroux sont symptomatiques de l'incompréhension de la plupart des spécialistes du livre illustré envers le livre d'artiste au sens propre. Les arguments de Peyré sont en effet les suivants : d'abord, le livre d'artiste ne serait pas un livre parce qu'il ne contient pas de texte. À quoi l'on peut objecter qu'en dehors du caractère discutable de cette définition du livre qui le réduit à l'un de ses contenus possibles, nombre de livres d'artistes, et des plus importants, non seulement comportent des textes, mais sont parfois exclusivement des productions textuelles⁶. Ensuite, deuxième argument (si c'en est un) : le livre d'artiste serait l'alibi des « plasticiens » menacés d'« anal-

phabétisme rampant ». Faut-il souligner que le fait que les artistes n'aient plus nécessairement à prendre appui sur l'œuvre d'un écrivain pour pouvoir faire des livres, dont au besoin ils écrivent eux-mêmes les textes, nous semble signifier exactement l'inverse ?

Au livre d'artiste Yves Peyré reconnaît néanmoins un mérite, celui de servir de « repoussoir » au livre illustré. C'est à ce repoussoir que vont être consacrées les réflexions qui suivent.

AUX ORIGINES DU LIVRE D'ARTISTE

À la question de savoir quel fut le premier livre d'artiste, il y a deux manières de répondre, parce qu'il y a deux manières de considérer l'histoire, selon la chronologie et selon le sens. Selon la chronologie, on repérera telle ou telle publication précoce, qui peut être remarquable en elle-même, mais qui demeure un phénomène isolé, exceptionnel, sans postérité : mentionnons notamment, en 1954, deux « plaquettes » (qu'il appelle aussi « livres »), autoéditées en planches par le Français Yves Klein, *Yves Peintures* et *Haguenault Peintures*⁷, qui jouent avec l'idée du catalogue raisonné puisque des papiers de couleur collés par un de leur bord miment les reproductions de grands monochromes, qu'il n'a cependant pas encore peints à ce moment-là, précisément légendés (lieu, date et même format dans *Haguenault Peintures*), et qu'une préface de Pascal Claude (pour Claude Pascal), réduite à des lignes noires, est censée introduire ; en 1954 également, les premiers livres d'artiste du Suédois Carl Fredrik Reuterswärd⁸ ; toujours en 1954, le premier livre de Dieter Roth, sur lequel on va revenir ; en 1960, un fascicule sans titre, connu

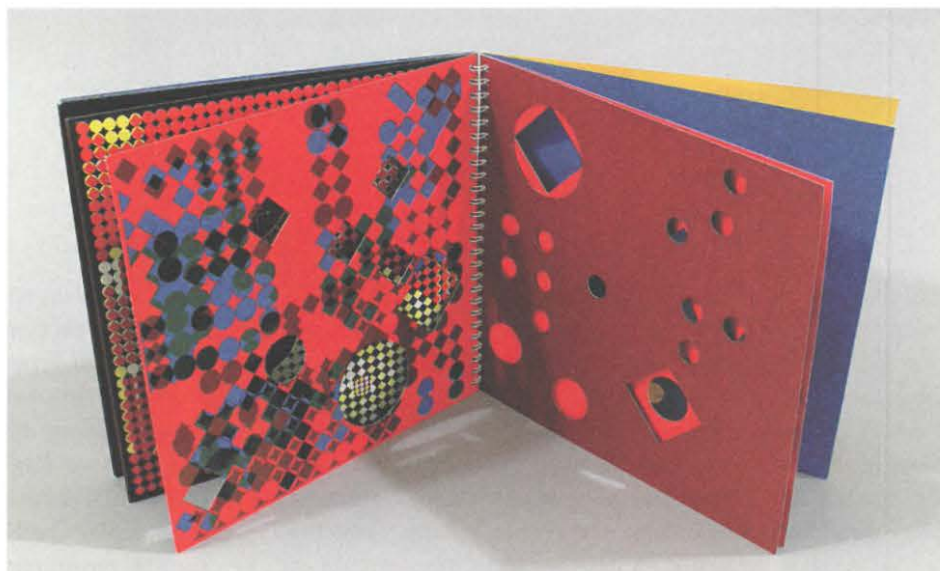
1. Germano Celant, « Book as Artwork (1960-1970) », *Data*, vol. I, n° 1, Septembre 1971, p. 35-49. Le texte a été repris en anglais dans le catalogue d'exposition *Book as Artwork 1960/1972*, London, Nigel Greenwood, 1972, et en français sous titre « Le livre comme travail artistique 1960-1970 », *VH 101*, n° 9, novembre 1972, puis dans *Interfunktionen* n° 11, 1974, et enfin dans *Offmedia. Nuove tecniche artistiche: video, disco, libro*, Bari, Dedalo Libri, 1977.
2. Rolf Dittmar, « Bücher », in catalogue *Documenta*, Band 3, Cassel, Paul Dierichs K. G. and Co, 1977.
3. Il nous est d'autant plus aisé d'acquiescer à cette préface qu'elle emprunte explicitement la plupart de ses informations à notre ouvrage *Livres d'artistes*, op. cit. C'est du reste elle qui nous a encouragée à accepter et prononcer la conférence d'ouverture de la deuxième biennale, en 1991, qui fut une première esquisse de ce chapitre (cf. « Qu'est-ce qu'un livre d'artiste ? », *Biennale du livre d'artiste*, actes du colloque de 1991, Uzerche, Pays-Paysage, 1993, p. 13-45 ; repris dans Anne Moeglin-Delcroix, *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Marseille, Le mot et le reste, 2006, rééd. 2008, p. 65-99).
4. *Biennale du livre d'artiste*, actes du colloque de 1991, Uzerche, Pays-Paysage, 1990, p. 5.
5. Yves Peyré, « La connivence agonale, digression sur le livre illustré », in *Biennale du livre d'artiste* (1990), op. cit., p. 18-19.
6. Cf. *infra*, chapitres deuxième et quatrième notamment. Une dizaine d'années plus tard, Yves Peyré maintient toujours que « pour qu'il y ait livre, il faut qu'il y ait texte » et que le livre d'artiste, selon lui, réduit à la seule dimension du visible, n'est donc pas un livre mais un « évident paradoxe », « plus encore une aberration, voire un non-sens » (*Peinture et Poésie. Le dialogue par le livre 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001, p. 54).
7. Cf. Yves Klein, *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, édition établie par Marie-Anne Siché et Didier Semin, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2003, p. 329, 331, 332 et surtout Nicolas Charlet, *Les Écrits d'Yves Klein*, Paris, Luna-Park Transédition, 2005, p. 89-107, qui consacre un chapitre très instructif à ces deux « livres jumeaux » dont il regrette à juste titre l'absence dans la première édition de cette étude.
8. Cf. Leif Eriksson, « Artists' books – The Page as Alternative Space and Carl Fredrik Reuterswärd », in « Style is Fraud » *Carl Fredrik Reuterswärd*, [s. l., Suède], Arena, [2003], p. 326-327. Merci à Leif Eriksson d'avoir attiré notre attention sur ces publications précoces.

Dieter Roth

Kinderbuch

G.W. Band I, Stuttgart/London/Reykjavik,
Hansjörg Mayer, 1974.
1 000 ex. 22,7 x 24 cm.
28 p. incluant la couverture.
Coll. particulière.

sous celui de *wit is overdaad*, du Néerlandais Herman de Vries, dont on reparlera au chapitre cinquième. L'intérêt de ces publications du point de vue de la genèse du livre d'artiste ne sera éventuellement reconnu qu'*a posteriori*, à la lumière justement de telles autres qui font sens pour l'histoire, parce qu'elles rompent consciemment avec une tradition pour en instaurer une nouvelle: à leur échelle, ces dernières changent le cours de l'histoire en ouvrant une autre façon de faire de l'art et de le définir; elles deviennent par là exemplaires. Tel est bien le cas, au début des années



soixante, des publications de Ruscha et de Dieter Roth.

Le livre d'artiste a, en effet, une double origine: l'une, américaine, avec le californien Edward Ruscha (né en 1937); l'autre, européenne, avec Dieter Roth (né en 1930), artiste suisse, de mère allemande, qui publiera de nombreux livres en Islande. On ne peut imaginer diptyque plus contrasté. Le premier est un peintre, chez qui le livre de photographies en noir et blanc, sans texte, mince et répétitif, est conçu comme l'antithèse de l'artisanat artistique qui reste attaché à la peinture; leur impeccable rigueur participe du projet de désesthétisation et désobjectivation de l'art caractéristique de l'art américain des années soixante (Pop Art, Art minimal et bientôt Art conceptuel). Le second est un poète qui, même devenu « artiste », continuera d'écrire en abondance, et dont l'activité multiforme a plus d'une affinité avec le foisonnement d'expérimentations qui inspire dans les mêmes années le mouvement Fluxus¹. À l'opposé de ceux de Ruscha, ses livres sont épais, massifs même, surabondants jusqu'au désordre, et la couleur, le dessin et le texte, manuscrit ou typographié, y dominent. Ils assument la part de subjectivité d'une œuvre ouvertement autobiographique. À la différence de Ruscha, Dieter Roth n'a pas de projet particulier concernant le livre quand il réalise le premier, en 1954, à la main, pour le fils nouveau-né du poète suisse Claus Bremer: celui-ci le lui rendit l'année suivante en lui conseillant de chercher un éditeur avant que le bébé ne l'ait complètement abîmé; Dieter Roth, n'en ayant pas trouvé,

fini par l'éditer lui-même trois ans plus tard, sous le titre de *Kinderbuch*². Bien qu'en 1979 le catalogue raisonné de ses livres compte déjà quatre-vingt-seize numéros³ et que la publication de ses œuvres complètes soit prévue en quarante volumes, on ne lui connaît pas véritablement de descendance, à la fois parce qu'il a exploré de multiples voies et parce que ses livres, demeurés au début, dans la deuxième moitié des années cinquante, à l'état de quasi-maquette (exemplaires uniques ou autoédités en un très petit tirage), ont attendu plusieurs années avant de trouver leur forme éditoriale définitive et plus longtemps encore pour être diffusés. Si sa production de livres s'impose, c'est par sa masse, sa prolifération et la diversité de ses facettes. Mais cette diversité peut être, pour le lecteur, déconcertante.

Par comparaison, en 1979 également, Ruscha n'a que dix-sept livres à son actif⁴, mais, dès le départ, il met très délibérément en place une formule unique dont la simplicité favorise une réception rapide. Interrogé en 1978 sur les livres de Ruscha, Roth les oppose aux siens, « bourratifs, nébuleux (*stuffy, foggy*) », avec ces mots: « très bien, beaux... mais légers, et faciles⁵... » Leur nouveauté sera immédiatement reconnue, d'autant plus que Ruscha accompagne la sortie de ses premiers livres de nombreux entretiens où il précise la nature de son projet et en assure ainsi la promotion⁶. L'influence de ses livres sur les artistes conceptuels⁷ à la fin des années soixante, renforcée par la place grandissante de la photographie documentaire chez les artistes des années soixante-dix,

1. Cf. *infra*, chapitres deuxième (sur Dieter Roth poète) et troisième (sur Fluxus).

2. Dieter Roth, « Interview with Aðalsteinn Ingólfsson » (1986), in *Gesammelte Interviews*, herausgegeben von Barbara Wien, London, Edition Hansjörg Mayer, 2002, p. 391. *Kinderbuch* (Reykjavik, forlag ed. 1957, 100 ex.) sera repris dans le tome I des *Gesammelte Werke* en 1976.

3. Dieter Roth (sic), *Gesammelte Werke Band 20, Bücher und Grafik (I. Teil)*, Stuttgart/London/Reykjavik, Hansjörg Mayer, 1976, et Dieter Roth, *Gesammelte Werke Band 40, Bücher und Grafik (2. Teil) u. a. m.*, Stuttgart/London, Hansjörg Mayer, 1979. En 1987, à l'occasion de l'exposition « Publiziertes und Unpubliziertes », à Portikus (Frankfurt), Barbara Wien et Dieter Roth ont complété ces deux catalogues raisonnés avec la publication de 3 *vorläufige Listen* (Basel, Roths' [sic] Verlag, 1987).

4. C'est à tort que *Stains* (1969), suite de planches non reliées, est souvent compté au nombre des livres de l'artiste. Pour une vue d'ensemble des livres de Ruscha, cf. Clive Phillpot, « Sixteen Books and Then Some », in *Edward Ruscha: Editions 1959-1999*, catalogue raisonné, essays by Siri Engberg and Clive Phillpot, Minneapolis, Walker Art Center; New York, Distributed Art Publishers, 1999, p. 58-79.

5. Dieter Roth, « Videointerview with Ira Wool » (1978), in *Gesammelte Interviews*, op. cit., p. 225.

6. Bien utiles aussi pour nos analyses, ces entretiens, qu'il est plus intéressant de citer dans leur contexte original de publication, ont été pour la plupart repris dans *Edward Ruscha, Leave Any Information at the Signal: Writings, Interviews, Bits, Pages*, ed. Alexandra Schwartz, Cambridge (MA)/London, The MIT Press, 2002 (rééd. 2004).

7. Cf. Lucy Lippard, « Escape Attempts », préface à la réédition de *Six Years*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1997, p. ix.

fera le reste. Ce faisant, Ruscha établit pour ainsi dire les lois du genre. Aussi peut-il être à bon droit considéré comme le « créateur du paradigme des livres d'artistes¹ ». Paradigme, c'est-à-dire ici modèle concret, réunissant les propriétés distinctives permettant non seulement de discerner et définir une réalité nouvelle, mais surtout d'en dégager les principaux enjeux : artistiques, théoriques et idéologiques.

Il vaut donc la peine de décrire son premier livre, d'emblée inclassable : *Twenty-six Gasoline Stations*, daté de 1962, publié en 1963. L'élément de surprise, d'étrangeté, un caractère indéfinissable, « *a kind of a Huh?* », dit Ruscha qui insiste sur le point d'interrogation, lui semblent être la principale qualité de son livre². Celui-ci, peu épais et d'un format discret proche du carré (18 x 14 cm), est constitué d'une suite de vingt-six photographies en noir et blanc de stations-service sobrement mises en pages et reproduites sur un papier ordinaire. Aucun texte, à l'exception de brèves légendes qui se bornent à identifier les photographies avec une objectivité toute documentaire : marque de l'essence, noms de la ville et de l'État. Depuis, nous avons pris l'habitude de ces livres d'artistes où les séquences d'images photographiques se passent de tout commentaire, et même de toute note explicative ; c'était alors totalement surprenant. « J'eus beaucoup de mal avec le premier [livre], explique Ruscha, devant établir un format, une présence pour la chose. Après cela, ce fut plus facile de continuer, car les questions esthétiques résolues dans le premier livre devinrent des paramètres pour la plupart des autres livres³ » qui, en effet, ont les mêmes caractéristiques : photographies en série d'objets de même nature, empruntés le plus souvent à la vie urbaine, celle de Los Angeles, depuis les palmiers jusqu'aux piscines en passant par les parkings et les immeubles. À chaque fois le titre, strictement descriptif comme les légendes,

des, mentionne le sujet de la série et, en général, la quantité rassemblée, précise ou approximative : *Various Small Fires and Milk* (1964), *Some Los Angeles Apartments* (1965), *Every Building on the Sunset Strip* (1966), *Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles* (1967), *A Few Palm Trees* (1971), par exemple. Quelques-uns de ces ouvrages se terminent par des pages blanches, indiquant que le livre n'est pas complet sur le sujet choisi, que la collecte pourrait être continuée, ce qui accentue leur bizarrerie.

De ces livres se dégagent aisément quelques traits qui sont autant de différences spécifiques par rapport au livre illustré de la tradition bibliophilique. On en soulignera trois. Le premier, le plus visible, concerne le rôle prédominant de la photographie, plus exactement de la reproduction photographique, en offset, sur un papier commun. « Par-dessus tout, explique l'artiste en 1965, les photographies que j'utilise ne sont, en aucun sens du mot, "artistiques" [arty]. Je pense que la photographie comme un des beaux-arts est morte ; sa seule place est dans le monde commercial, comme moyen technique ou informatif. [...] Les miennes ne sont que des reproductions de photos. Ainsi, ce livre n'est pas fait pour abriter une collection de photographies d'art – ce sont des données techniques semblables à la photographie industrielle. Pour moi, ce ne sont rien de plus que des instantanés⁴. » Il faut insister sur l'importance prise soudain par la photographie dans la création d'artistes qui ne sont pas photographes, ce dont témoigne notamment l'édition par Marian Goodman de la boîte, maintenant historique, symptomatiquement intitulée *Artists & Photographs* (1970), où elle rassemble des publications et multiples de dix-neuf artistes utilisant la photographie dans des dépliants, brochures, objets, enveloppes et livres, dont un de Ruscha⁵. Dans un texte de présentation inclus dans la boîte, Lawrence Alloway remarque justement que ces photographies ont en

commun d'être « *anti-expertise, anti-glamorous* », autrement dit ni professionnelles ni séduisantes. On est là aux antipodes d'une exigence essentielle à la définition du livre illustré traditionnel : l'utilisation exclusive des techniques dites originales de la gravure, elle-même imprimée sur un papier de grande qualité avec, pour le texte, une typographie appropriée, fréquemment composée à la main⁶.

D'où dérive un deuxième trait distinctif : l'emprunt de la forme du livre ordinaire, l'une des fins poursuivies par Ruscha et ses émules étant de passer par les circuits habituels de commercialisation des livres et par là d'atteindre un public étranger aux galeries d'art. « L'un des buts de mon livre, poursuit Ruscha, a trait à la fabrication d'un objet fait en série [*a mass-produced object*]. Le produit fini a un aspect très commercial, très professionnel. Je n'ai

1. Clive Phillpot, « Some Contemporary Artists and Their Books », in *Artists' Books: A Critical Anthology and Source Book*, op. cit., p. 97.

2. Edward Ruscha, entretien avec Willoughby Sharp, « "...a Kind of a Huh?": An Interview with Edward Ruscha », *Avalanche*, n° 7, Winter / Spring 1973, p. 30 (repris dans Edward Ruscha, *Leave Any Information at the Signal*, op. cit., p. 65).

3. Edward Ruscha, entretien avec Gary Lloyd, « A Talk With Ed Ruscha », *The Dumb Ox*, n° 4, Spring 1977, p. (non repris *ibid.*).

4. Edward Ruscha, entretien avec John Coplans, « Concerning Various Small Fires: Edward Ruscha Discusses His Perplexing Publications », *Artforum*, vol. III, n° 5, February 1965, p. 25 (repris dans Edward Ruscha, *Leave Any Information at the Signal*, op. cit., p. 24-25).

5. La boîte comporte cinq livres d'artistes par Dan Graham (*Two Parallel Essays*), Bruce Nauman (LAAIR), Dennis Oppenheim (*Flower Arrangement for Bruce Nauman*), Ruscha (*Babycakes*) et Bernar Venet (*Exploited Subjects*) et d'autres contributions imprimées de Mel Bochner, Christo, Jan Dibbets, Tom Gormley, Douglas Huebler, Allan Kaprow, Michael Kirby, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Richard Long, Robert Morris, Robert Rauschenberg, Robert Smithson, Andy Warhol.

6. Cf. Antoine Coron, préface à *Le Livre et l'Artiste*, catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque nationale, 1977, p. VIII. Un tel intégrisme est cependant de plus en plus contesté par la réalité de la production, artistes et éditeurs s'affranchissant des restrictions imposées au genre par les gardiens de la tradition que sont parfois les conservateurs de collections spécialisées.

Edward Ruscha

Twentysix Gasoline Stations

[Los Angeles], 1963, 400 ex.

Rééd. 1967, 500 ex.; 1969, 3 000 ex.

18 x 14,2 cm. 48 p.

Edward Ruscha

Some Los Angeles Apartments

[S.L.], 1965, 700 ex.

Rééd. 1970, 3 000 ex.

18 x 14,2 cm. 48 p.

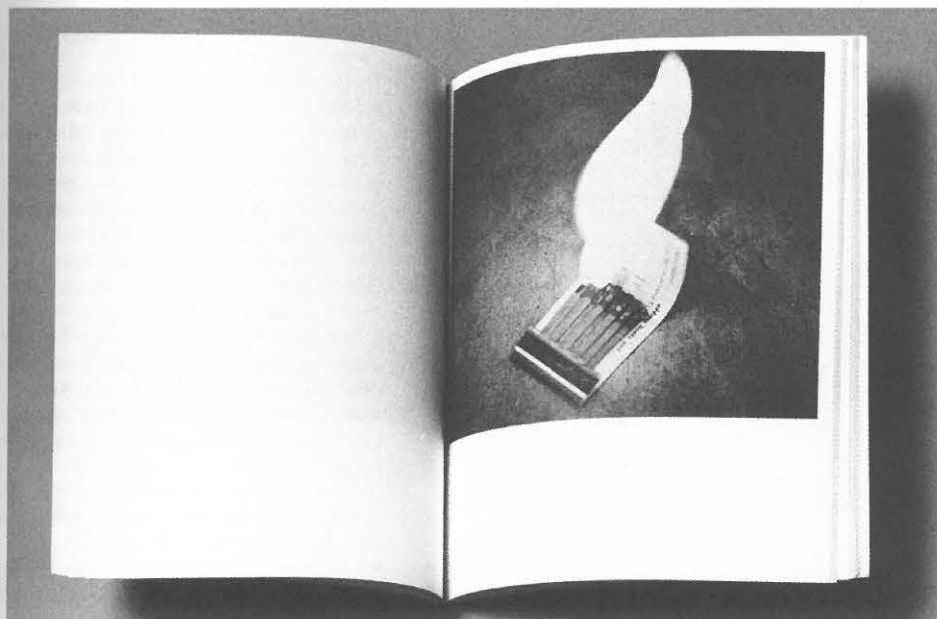
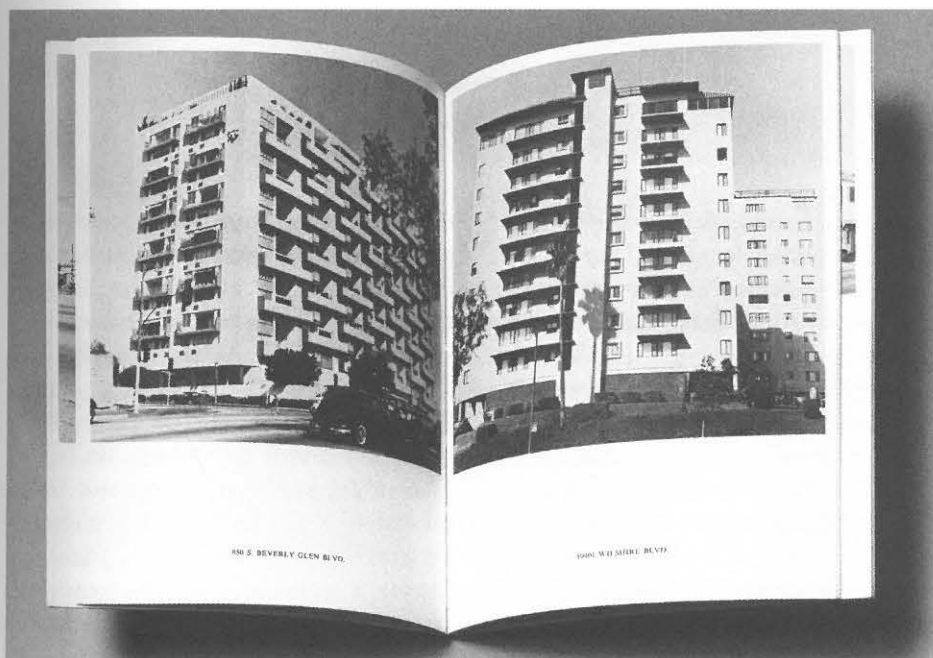
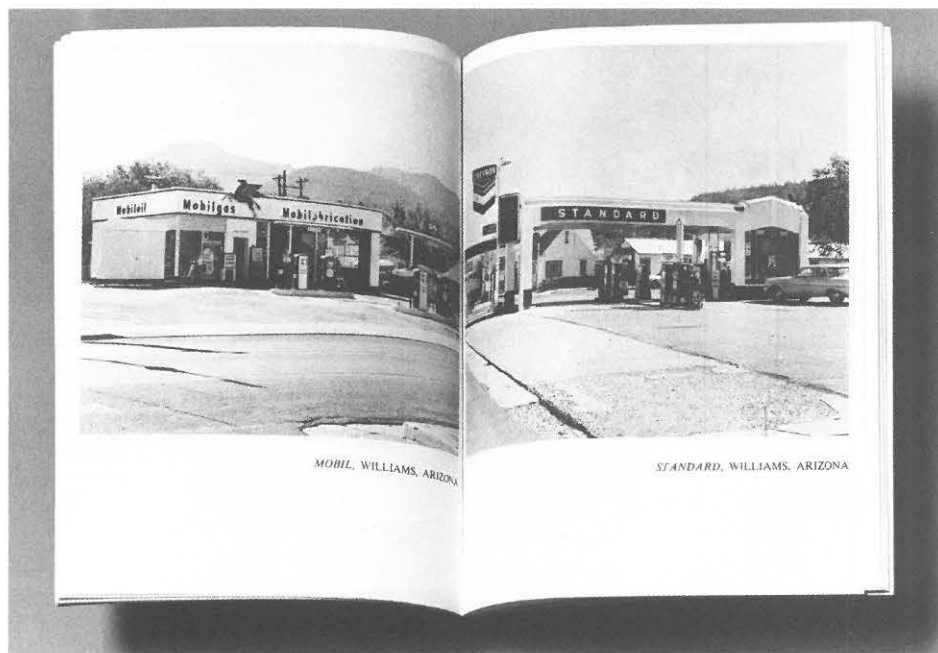
Edward Ruscha

Various Small Fires and Milk

[S.L.], 1964, 400 ex.

Rééd. 1970, 3 000 ex.

18 x 14,2 cm. 48 p.



Dieter Roth

Plat de l'emboîtement des *Gesammelte Werke* (Band I-20),
Stuttgart/London, Hansjörg Mayer, 1979.
25,5 x 61 x 26,6 cm.

Edward Ruscha

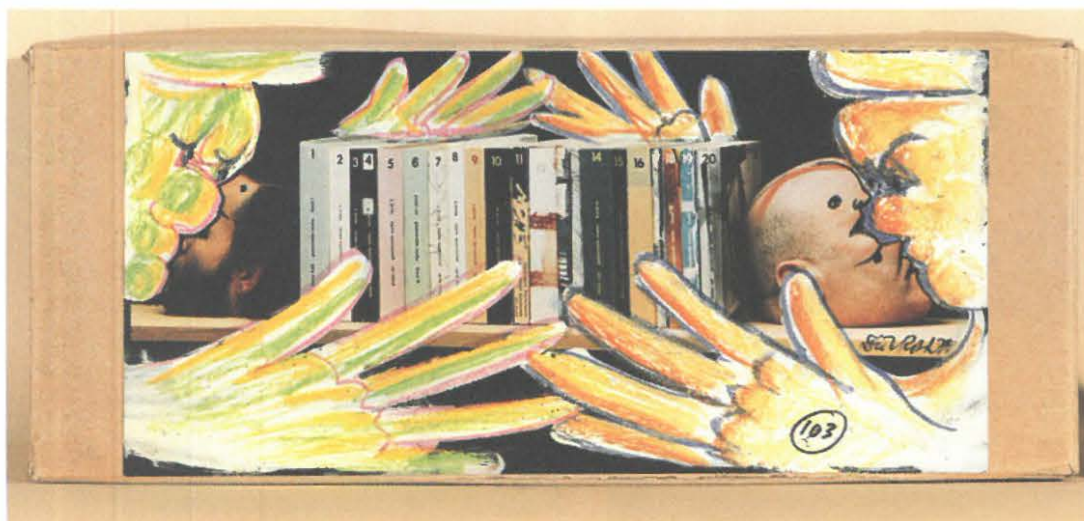
A Few Palm Trees
Hollywood, Heavy Industry Publications, 1971.
4000 ex. 18 x 14,2 cm. 62 p.

pas de sympathie pour tout le domaine des publications imprimées à la main, quelque sincères qu'elles soient. [...] Une fois que j'ai décidé tous les détails – photos, maquette, etc. – ce que je veux vraiment c'est un vernis professionnel, un fini nettement mécanique. [...] Je n'essaie pas de créer un livre précieux en édition limitée, mais un produit de série qui soit de premier ordre [*a mass-produced product of high order*]¹. » En conséquence, ni l'aspect de ce genre de livres, ni leur prix de vente initial ne permettent, à première vue, de les distinguer des livres de tous les jours. Comme pour ceux-ci, l'édition n'est la plupart du temps ni numérotée ni signée, et le tirage n'est pas volontairement limité. S'il l'est, ce n'est pas par principe, comme dans le cas du livre illustré, mais pour des raisons contingentes : argent disponible, nombre d'acheteurs présumés, décision ou pression d'un éditeur, contrainte technique liée à la nature de l'œuvre². On peut être, pour des raisons pratiques, obligé à la rareté ; mais organiser la rareté obéit à des motifs mercantiles et idéologiques, non pas artistiques. Jamais la limitation du tirage n'est souhaitée pour elle-même par l'artiste. Il n'est pas rare que, dans le colophon, l'artiste le précise d'une manière ou d'une autre : Claude Rutault, par exemple, vigilant sur les conditions de réalisation de ses peintures (« les projets ne peuvent être présentés sous une autre



forme »), abandonne son copyright sur la publication qui en décrit le protocole : « aucun droit réservé », même s'il se réserve « un droit de réponse », « tirage : autant que nécessaire » (*Collections*, 1979). Les techniques de fabrication usuellement employées autant que l'idée du livre que se font des artistes comme Ruscha favoriseront donc les rééditions successives : *Twentysix Gasoline Stations* fut d'abord édité à quatre cents exemplaires, numérotés, en 1963 (une erreur regrettée par l'artiste³), puis réédité à cinq cents exemplaires non numérotés en 1967, enfin à trois mille exemplaires en 1969. « Ruscha était alors un artiste bien connu, dont les

tableaux et les dessins étaient défendus par une galerie très en vue. Sa décision de conserver les anciens titres disponibles tout en en créant de nouveaux revenait à reconnaître l'inutilité de l'édition limitée⁴. » De manière semblable, les premiers livres de Dieter Roth qui, par manque de moyens, on l'a dit, avaient été publiés en tirage très limité ou étaient restés uniques, furent ensuite progressivement réédités par Hansjörg Mayer à mille exemplaires, sans que, pour l'artiste, cette multiplication trahît le sens de ses œuvres. À l'occasion de la foire du livre de Francfort, à l'automne 1991, Christian Boltanski fit à son tour



1. Edward Ruscha, entretien avec John Coplans, *loc. cit.*, p. 25 (repris dans Edward Ruscha, *Leave Any Information at the Signal*, op. cit., p. 24 et 27). Ruscha précise ailleurs que cette approche « industrielle » du livre est ce qui le distingue de Wallace Berman, l'éditeur « Beat » californien de *Semina*, revue faite à la main, entre 1955 et 1964 (entretien avec Henri Man Barendse, « Ed Ruscha: An Interview », *Afterimage*, vol. VIII, n° 7, February 1981, p. 10, repris dans Edward Ruscha, *Leave Any Information at the Signal*, op. cit., p. 217).

2. Tel est le cas des livres de Bernard Villers, par exemple (cf. *infra*, chapitre septième). La nature de ses livres oblige l'artiste à les imprimer et à les monter à la main, mais il n'aime pas l'idée de tirage limité (entretien de l'auteur avec Bernard Villers, janvier 1986).

3. Edward Ruscha, entretien avec John Coplans, *loc. cit.*, p. 25 (repris dans Edward Ruscha, *Leave Any Information at the Signal*, op. cit., p. 25).

4. Barbara Moore and Jon Hendricks, « The Page as Alternative Space 1950 to 1969 », in *Artist's Books: A Critical Anthology and Source Book*, op. cit., p. 94.

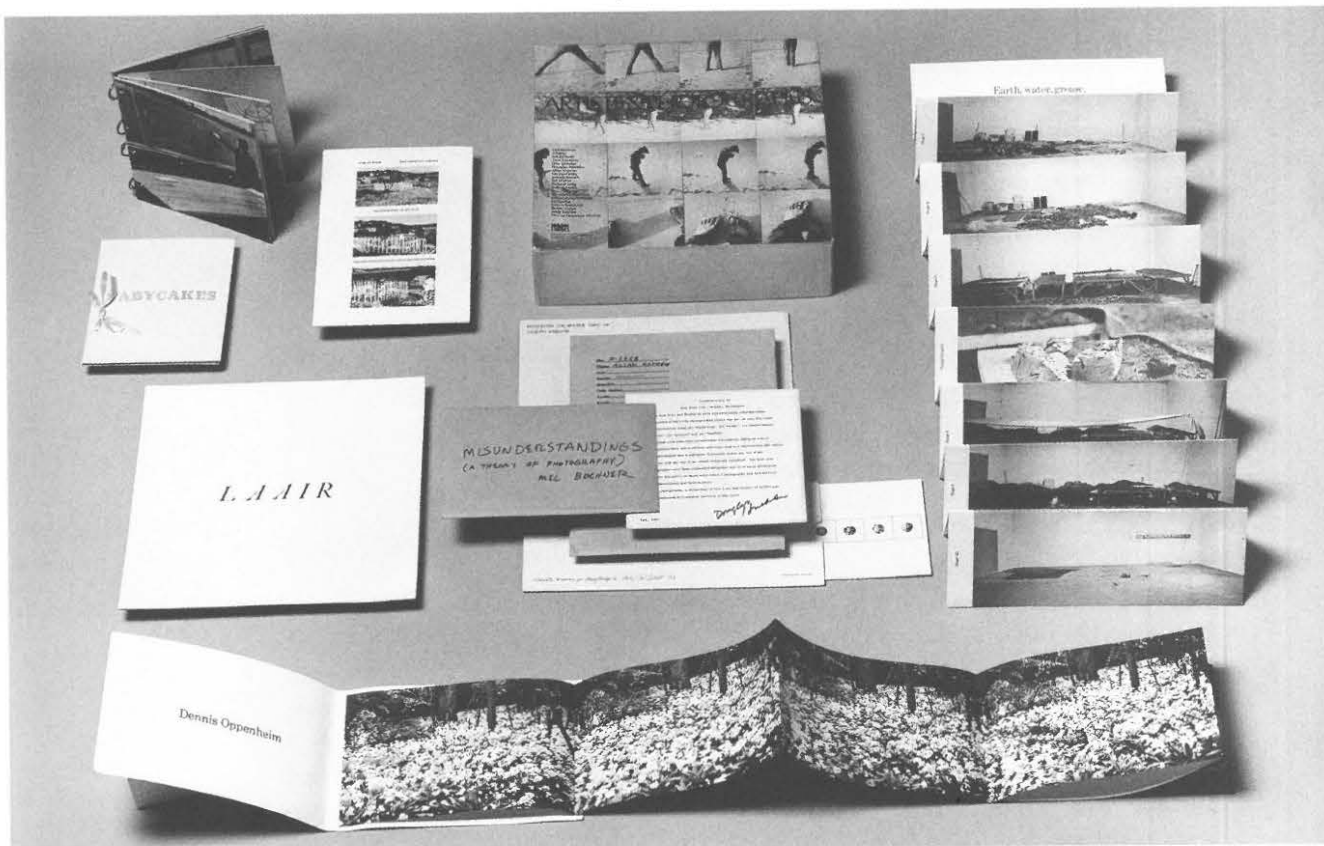
Artists & Photographs

New York, Multiples, 1970.

11 publications

(Mel Bochner, Dan Graham, Douglas Huebler, Allan Kaprow, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Edward Ruscha, Bernar Venet) d'une boîte illustrée par Dan Graham, contenant dix-neuf livres, enveloppes et objets par dix-neuf artistes, 1 200 ex. annoncés, 34 x 34 x 9 cm.

Coll. Denis Ozanne pour l'emboîtage.



rééditer par Walther König la plupart de ses livres en fac-similé, de telle sorte qu'il fût presque impossible de faire la différence avec leur première édition¹. Sur ce point encore le livre d'artiste s'écarte du goût des bibliophiles pour le

tirage limité et l'édition originale². Ida Applebroog a même expliqué comment elle avait, en manière de plaisanterie, sciemment numéroté ses livres de façon à saboter le principe de la numérotation cher aux collectionneurs : « J'avais un paquet de livres et je les ai tous numérotés. Tous ces objets étaient jetables et je voulais échapper au côté précieux. À la fin, quand j'ai eu numéroté le dernier livre, tous avaient le même numéro, ce qui les rendit inutiles en tant qu'objets de collectionneurs. Le numéro ne signifiait rien³. »

Troisième et dernier trait qui distingue essentiellement le livre d'artiste du livre illustré de la bibliophilie : le rôle prépondérant, voire exclusif, de l'artiste à toutes les étapes de la réalisation du livre que sont la conception, la réalisation, l'édition. L'artiste assume totalement la conception du livre dont il ne partage pas la responsabilité intellectuelle avec un écrivain. Il arrive que des livres soient faits en collaboration, mais en ce cas ils sont l'œuvre de plusieurs artistes, réunis par un projet commun (par exemple, Ruscha est coauteur avec Lawrence Weiner de *Hard Light*, en 1978). Au-delà de la conception, la mise en forme du livre : les créateurs de livres d'artistes sont venus au livre parce qu'ils s'intéressaient à l'imprimé, parfois en praticiens, com-

me Dieter Roth qui fut typographe de métier, comme Dick Higgins qui, après avoir fréquenté la Manhattan School of Printing, travailla comme imprimeur, comme Ruscha qui débuta comme maquettiste dans la publicité et mit en page les premiers numéros d'*Artforum*⁴. Enfin, l'autoédition est très fréquente. Elle fut favorisée par le développement, dans les années soixante et soixante-dix, de techniques d'impression relativement simples et bon marché, tel l'offset. Le premier livre d'artiste de Boltanski, par exemple, *Recherche et Présentation de tout ce qui reste de mon enfance*, qui est aussi l'un des premiers livres d'artistes français, fut imprimé en 1969 sur une (assez mauvaise) machine offset mise à la disposition de qui voulait s'en servir (on était dans l'après-68) par l'éditeur Givaudan dans son sous-sol. La technique alors toute nouvelle de la photocopie⁵ offrit aussi aux artistes la possibilité de fabriquer leurs livres rapidement, à peu de frais, sans intermédiaire, ni compétence technique particulière, et surtout en toute liberté⁶. Maintes publications sont reliées sommairement par de simples agrafes métalliques (Stanley Broun, *Construction*, 1972), voire une réglette en matière plastique (Eugenia Balcells, *Ophelia (Variacions sobre una imatge)*, 1979). Dieter Roth utilise la

1. Christian Boltanski: *Catalogue. Books, Printed Matter, Ephemera 1966-1991*, ed. Jennifer Flay with commentaries by Günter Metken, Köln, Buchhandlung Walther König; Frankfurt am Main, Portikus, 1992. Quelques livres avaient déjà été réimprimés pour la boîte-catalogue *Reconstitution. Christian Boltanski*, London, The Whitechapel Art Gallery; Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum; Grenoble, musée de Grenoble, 1990.

2. On ne devrait donc pas faire de différence entre les différentes éditions d'un même ouvrage. Ce sont les collectionneurs et les marchands habitués à la clientèle des bibliophiles qui font monter sensiblement la cote de l'édition originale, avec l'aide involontaire des auteurs de catalogues raisonnés.

3. Ida Applebroog, dans un entretien avec Xenia Zed, « Ida Applebroog », *Art Papers*, vol. XV, n° 5, septembre-octobre 1990, p. 33.

4. Beaucoup d'autres artistes créateurs de livres ont travaillé comme graphistes pour la mise en page de livres, de revues ou d'affiches publicitaires, notamment Paolini, Kosuth, Nannucci, Kruger, LeWitt, Weiner, Byars, Finlay, General Idea.

5. Le premier artiste à s'être intéressé à la photocopie semble être Bruno Munari, en 1964.

6. Sur ces aspects, on pourra consulter le catalogue d'exposition par Max Schumann, *By Any Means Necessary: Photocopier Artists' Books and the Politics of Accessible Printing Technologies*, New York, Printed Matter, 1992; et, plus récemment, *La Photocopie*, catalogue d'exposition par Aurélie Noury, texte de Leszek Brogowski, *Sans niveau ni mètre. Journal du cabinet du livre d'artiste*, n° 18, Rennes, 2011.

Stanley Brouwn**Construction**

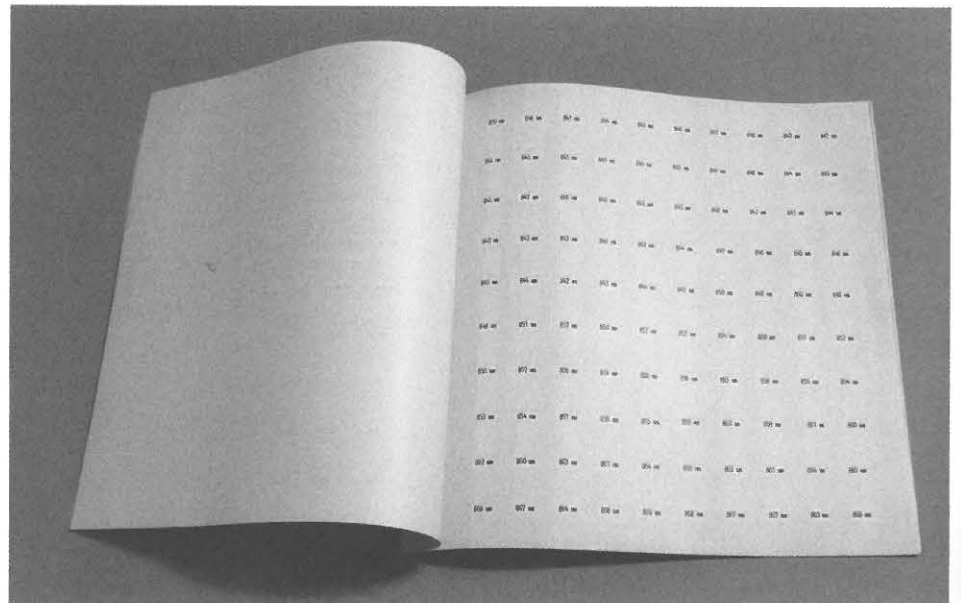
[S. I.], 1972. 200 ex. 22,5 x 22,5 cm. 24 p.
Coll. particulière.

Eugènia Balcells**« OPHELIA » (Variacions sobre una imatge)**

[Barcelone], 1979. [125 ex.] 21 x 32 cm. 76 p.
Coll. particulière.

photocopie dont il apprécie la rapidité et la souplesse d'utilisation à partir de 1978 et, dix ans plus tard, il commencera à éditer ainsi ses carnets et journaux sous forme de *Kopiebücher*¹. Mais le plus célèbre des livres en photocopie est certainement celui que sept artistes minimalistes et conceptuels signèrent conjointement à New York, en 1968². Réalisé en photocopie, mais tiré en offset à mille exemplaires, il est significativement connu sous le titre de *Xerox Book*, qu'on ne trouvera nulle part mentionné dans le livre où ne figure que la liste des auteurs dans l'ordre alphabétique de leurs noms qui détermine aussi celui de leurs interventions dans l'ouvrage: *Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner*³. Avant l'expansion de la photocopie, ou dans des pays où elle n'était pas répandue, le stencil a été largement utilisé, pour ronéoter livrets et brochures, par des artistes comme Felipe Ehrenberg au Mexique⁴ ou Dick Higgins qui lança en 1960 sa « Mimeograph Collection ».

Nombre d'artistes ont, au début des années soixante, fondé leurs propres éditions pour publier leurs livres, ainsi de Ruscha (Heavy Industry Publications, à Los Angeles), de Dieter Roth (forlag ed, à Reykjavik, dès 1957) ou de Ian Hamilton Finlay (Wild Hawthorn Press, en Écosse, avec plus de six cents



livres, cartes postales d'artistes, affiches et estampes). La plupart du temps, cependant, ces « artistes éditeurs », selon le mot de Simon Cutts⁵, publient d'autres artistes dont ils se sentent proches, l'autoédition devenant ainsi une véritable « alternative critique (*a critical alternative*) » : ainsi de Something Else Press, éditions fondées par Dick Higgins à New York en 1963-1964, lequel a souvent expliqué⁶ que les artistes avaient décidé de s'organiser eux-mêmes parce que l'accès aux éditeurs ordinaires et aux médias en général leur était refusé.

Beaucoup d'autres artistes se sont pour le même motif transformés en éditeurs au cours de la décennie suivante et l'on ne peut les mentionner tous. À titre d'exemples, parmi ceux dont le catalogue est le plus développé et que l'on retrouvera au cours de cette étude⁷: Maurizio Nannucci (Exempla, à Florence), Herman de Vries (the eschenau summer press and temporary travelling

1. Cf. par exemple *Roth Time: A Dieter Roth Retrospective*, ed. Theodora Vischer and Bernadette Walter, text by Dirk Dobke and Bernadette Walter, New York, The Museum of Modern Art; Baden: Lars Müller, 2003, notamment p. 188 et 215. Sur les *Kopiebücher*, on consultera l'indispensable catalogue raisonné établi par Dirk Dobke, *Dieter Roth. Bücher + Editionen*, bearbeitet von Dirk Dobke, London, Hansjörg Mayer, 2004, p. 236 sqq.

2. La même année, Ian Burn (*Xerox Book*) et Robert Barry (*One Billion Dots*) réalisèrent chacun un livre en photocopie, à un seul exemplaire. Dès 1966, Mel Bochner avait utilisé la photocopie pour reproduire et exposer sous cette forme des dessins originaux de divers artistes dans quatre classeurs identiques comportant chacun cent feuillets (*Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*). On reviendra sur ces classeurs dans le chapitre quatrième (§ « Enveloppes, classeurs et fichiers »). Pourquoi quatre? parce que ce nombre premier des nombres non premiers, « implique la nature infinie du nombre, et, par extension, la nature infinie de la reproduction. » (« Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art » (1997), in Mel Bochner, *Solar System and Rest Rooms: Writings and Interviews 1965-2007*, Cambridge (MA)/London, The MIT Press, 2008, p. 177.)

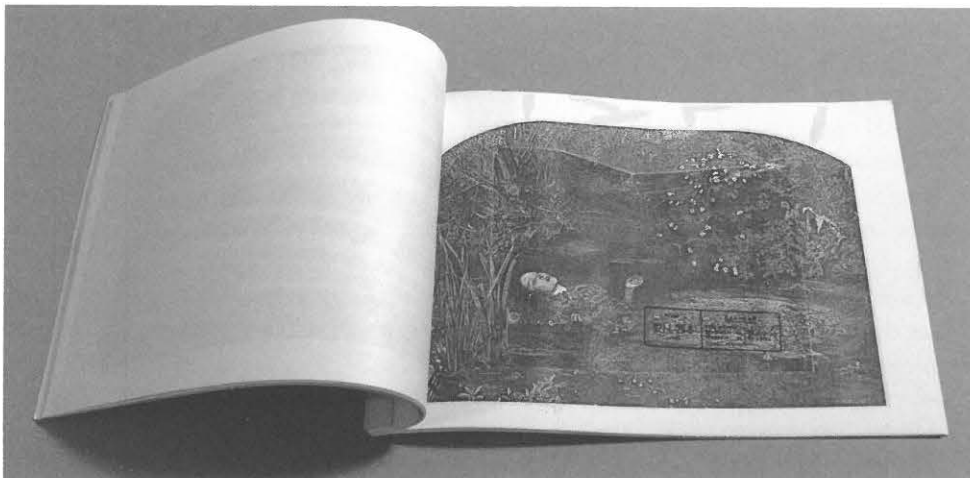
3. De ce livre il sera plus longuement question *infra*, notamment aux chapitres quatrième et sixième.

4. Cf. Martha Gever, « Art is an Excuse: An Interview with Felipe Ehrenberg », *Afterimage*, vol. X, n° 9, April 1983, p. 15-16 et Felipe Ehrenberg, Magali Lara and Javier Cadena, « Independent Publishing in Mexico », in *Artists' Books* (Joan Lyons ed.), op. cit., p. 170. Beau Geste Press, au début des années soixante-dix, publiait encore des livres imprimés au stencil.

5. Cf. le riche catalogue d'exposition réalisé par Coracle Press et intitulé *The Artist Publisher*, London, Crafts Council Gallery, 1986. La citation qui suit se trouve p. 5.

6. Par exemple dans le texte introductif au catalogue des publications de Something Else Press en 1967-1968, intitulé « The Arts of the New Mentality ».

7. Pour plus d'informations concernant les « artistes éditeurs » dont les noms suivent, on se reportera à la bibliographie, soit au nom de l'artiste, soit au nom de ses éditions.



**Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler,
Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris,
Lawrence Weiner**

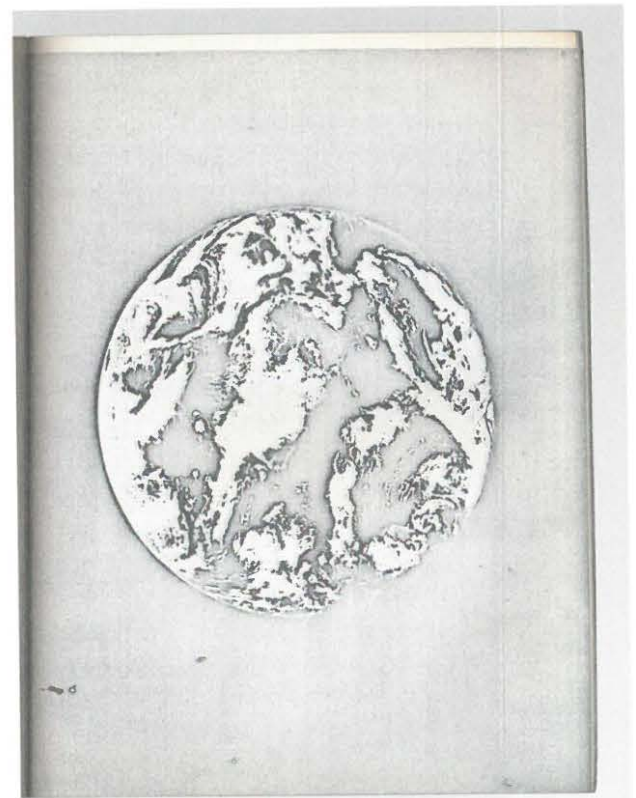
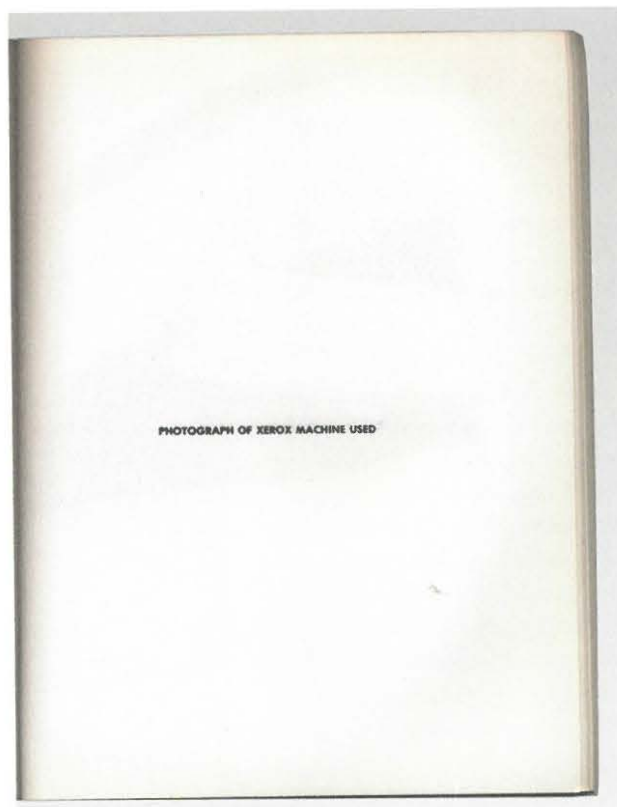
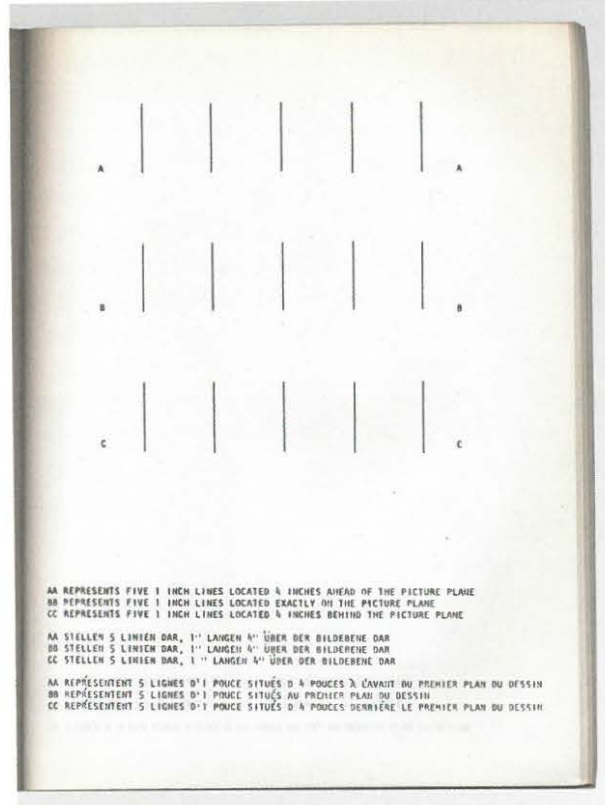
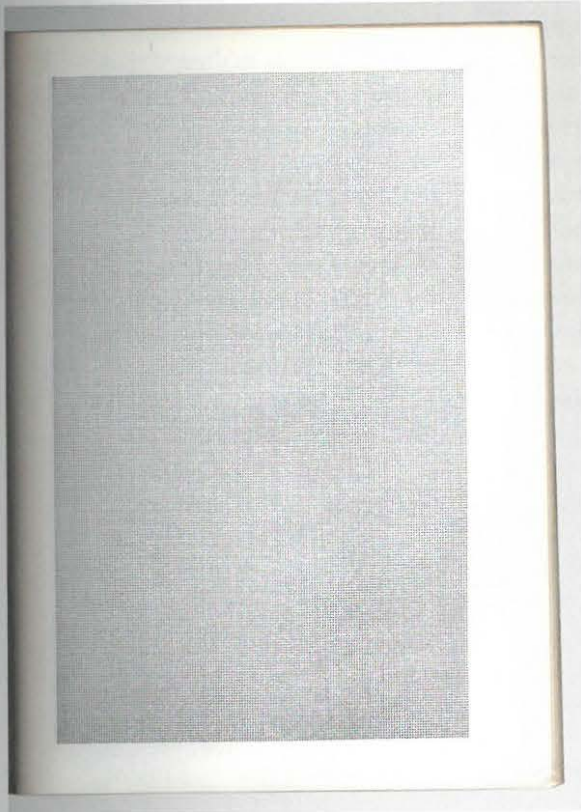
[Xerox Book]

New York, Seth Siegelau / John W. Wendler, 1968.

1 000 ex. 26,7 x 26 cm. 370 p.

De gauche à droite et de haut en bas : pages de Barry,
Huebler, Kosuth, Morris.

Coll. particulière.



press, en Allemagne), Ulises Carrión (In-Out Productions, à Amsterdam), Simon Cutts (Coracle Press, à Londres), David Mayor et Felipe Ehrenberg (Beau Geste Press, dans un village du Devon, en Angleterre), Leif Eriksson (Wedgepress & Cheese, à Bjärred, en Suède) et, plus tard, Jan Voss (Vossvorlag, puis Boekie Woekie, à Amsterdam). Bien plus, dans les mêmes années, la nécessité d'assurer la diffusion des livres publiés amena les artistes à fonder ou cofonder la plupart des librairies de livres d'artistes : Other Books and So (en 1975, par Ulises Carrión à Amsterdam), Art Metropole (en 1975, par General Idea à Toronto), Printed Matter (en 1976, par Sol LeWitt notamment, à New York), pour les premières et les plus célèbres.

Le phénomène de l'autoédition et de l'autodiffusion dans le livre d'artiste permet de souligner ce caractère essentiel qui le différencie du livre illustré : l'importance secondaire de l'éditeur, ce personnage principal de toute l'histoire du livre de bibliophilie. Bien que l'étude de François Chapon s'intitule *Le Peintre et le Livre*, elle est en réalité, chapitre après chapitre, la chronique de ces « entrepreneurs » successifs de l'édition qui ont toujours été à l'origine des livres, ont ménagé la rencontre entre leurs protagonistes et assuré avec autorité la maîtrise d'œuvre. C'est toujours le cas des éditeurs contemporains des artistes des années soixante et soixante-dix qui nous occupent : il suffit d'évoquer l'exemple des livres de Collectif Génération et du rôle de Gervais Jassaud, l'éditeur, qui choisit d'apparier, pour tel livre, un écrivain et un peintre ne se connaissant pas toujours et leur demande de se conformer à certaines règles qu'il détermine seul¹. Il en va de même aux États-Unis, pays qui a maintenant largement supplanté la France dans le domaine du livre illustré ou du livre de peintre². Ce sont les éditeurs qui, en apportant le financement nécessaire, mais aussi en s'assurant le concours de

professionnels du livre (typographes, imprimeurs, fabricants de papier et relieurs), ont permis et continuent de permettre aux écrivains et aux artistes de collaborer. Bien plus, ils conçoivent fréquemment leur fonction d'« architectes du livre³ » comme une création à part entière. L'éditeur des surréalistes Guy Lévis Mano, qui se définissait lui-même comme un « architecte », disait que dans ses livres il construisait au texte une « demeure⁴ ». Usant de métaphores empruntées au même registre, Pierre Berès voit dans le livre illustré une « construction », une « architecture » à laquelle il faut « un maître d'œuvre, un maître d'ouvrage et des techniciens⁵ ». N'est-il pas étonnant que ni l'écrivain ni le peintre ne soient mentionnés comme acteurs irremplaçables du livre dont ils sont pourtant les auteurs ? Berès ajoute d'ailleurs : « Ce sont les éditeurs, ou du moins leur style, qui marquent les livres d'une époque, bien plus que les artistes qui y ont contribué⁶. » Considérant, à juste titre, que le livre qu'il éditait était aussi son œuvre, Iliasz, on le sait, ajoutait sa signature à celles du peintre et de l'écrivain, et la faisait précéder d'une mention telle que « mise en lumière et en page par Iliasz ». Certes, il peut arriver que l'écrivain se fasse éditeur de ses propres textes et de leur illustration, comme dans le cas de Pierre-André Benoit ou de Pierre Lecuire, mais ce n'est guère le cas des peintres, sauf quand, comme Blake, ils sont aussi poètes ou, comme Johannes Strugalla, ils sont non seulement poètes, mais aussi capables de traduire et mettre en page leurs propres textes, d'en graver les illustrations et de les imprimer. Mais une telle maîtrise par l'artiste de la totalité du processus, depuis la conception du livre en tous ses éléments jusqu'à son édition et sa diffusion, est, dans le domaine du livre illustré, extrêmement rare⁷.

C'est au contraire l'usage le plus répandu dans le domaine du livre d'artiste. Les artistes cherchent à être de bout en

bout responsables de leurs livres, dont ils sont les seuls maîtres d'œuvre, même quand ils n'en sont pas les éditeurs. Ces derniers n'ont alors que peu d'influence sur la mise en forme artistique du livre. Tout au plus leur arrive-t-il d'imposer un format. Si par exemple la série des « Great Bear Pamphlets » de Something Else Press, la « ColleXtion » de Guy Schraenen à Anvers, les « Hefte (cahiers) » d'Armin Hundertmark à Cologne ou plus tardivement les livres d'Imschoot à Gand ont un air de famille, celui-ci n'est dû qu'à l'effet de collection qu'un format identique confère, de manière extérieure, à des publications. Le catalogue d'Imschoot le souligne : « Les artistes ont totale liberté pour développer leur projet. Le format du

1. « Faire parler le livre », entretien de Tony Zwicker avec Gervais Jassaud, in *Livres d'artistes de « Collectif Génération »*, [s. l.], AFAA et Générations, 1991, p. 62.

2. On en aura un témoignage à travers la publication d'une discussion entre quelques-uns des plus importants éditeurs de livres illustrés américains, invités par le Grolier Club : cf. « The American Livre de Peintre: A Panel Discussion at the Grolier Club », *The Print Collector's Newsletter*, vol. XXIV, n° 3, July-August 1993, p. 87-93.

3. François Chapon, *Le Peintre et le Livre*, op. cit., p. 51 et 59. À la suite de François Chapon, Yves Peyré parle de « bâtisseurs » : cf. « Le livre illustré, tangible entrelacs d'extrêmes », *Corps écrit*, n° 33, 1990, p. 122 (repris dans *Les Peintres et les Livres*, [s. l.], ARPAP, 1990, p. 36).

4. Guy Lévis Mano, entretien radiophonique, France Culture, 1973.

5. Pierre Berès, « Le mythe du livre de peintre », *Bulletin du bibliophile*, n° 2, 1989, p. 362 (repris dans *Biennale du livre d'artiste*, 1990, op. cit., p. 32).

6. Pierre Berès, *ibid.*, p. 363 (repris dans *Biennale du livre d'artiste*, 1990, op. cit., p. 34).

7. Cf. la monographie des Éditions Despalles, que Johannes Strugalla anime avec Françoise Despalles : *L'Alphabet est une caille rôtie / Das Alphabet ist eine gebratene Wachtel*. Despalles Éditions, Offenbach am Main, Klingspor Museum ; Paris / Mayence, Despalles Éditions, 2004.

**Chance-
Imagery**

by George Brecht

Art is not the most personal manifestation of life. Art
has not the cultural and universal value that people
like to attribute to it. Art is for more functioning.
Thomas Fitter



**A
Filliou
Sampler**

by Robert Filliou



**Berlin
and
Phenomena**

by Wolf Voell



**a LOOK into
the blue tide
part 2**

by Oliver Rott



**Some
Recent
Happenings**

by Allan Kaprow



**A Book
About Love
& War &
Death
Canto One**

by Dick Higgins



**the last
french-fried
potato
and other poems**

by emmett williams



A Zaj Sampler

works by the Zaj group of Madrid:
José Luis Castells
Ramiro Corzo
Javier Martínez Guadalupe
Juan Hübner
Walter Marchetti
Yamir Muro
Eugenio de Vicente
translated into English by Peter Bress



**by
Alison
Knowles**



livre, 14,8 x 21 cm, est la seule constante de la maquette¹. » Cela donne sans doute une certaine uniformité à la collection, à l'apparence des livres, certainement pas aux livres eux-mêmes ni à leur contenu. Le « style » d'un éditeur, quand il est reconnaissable comme tel, peut certes renvoyer à l'idée que celui-ci se fait d'un livre, à son goût même, mais il ne renvoie pas à une vision artistique personnelle, à cette forme de création par procuration si fréquente chez les éditeurs de livres illustrés. Ce style – cette image de marque plus exactement – est avant tout fonction des « moyens de production », comme le remarque Guy Jungblut, fondateur des éditions Yellow Now, et de ce que ceux-ci permettent de faire le mieux possible, surtout quand l'éditeur imprime lui-même les livres qu'il édite, avec les moyens du bord : « Lorsqu'on est confronté à une machine de bureau, on sait que la puissance d'encre ne permet pas de grands aplats par exemple (d'où la dominance du blanc); on sait qu'il est inutile de tenter de la couleur en repérage (d'où l'absence de quadrichromies). On sait qu'on ne pourra pas utiliser n'importe quel papier. Cet état de fait implique déjà beaucoup de contraintes que l'artiste connaît au départ². » Le rôle des éditeurs de livres d'artistes consiste donc essentiellement à mettre leurs moyens (techniques, financiers, logistiques) au service de la publication telle qu'elle est conçue par l'artiste en connaissance de cause. C'est pourquoi les livres d'un même éditeur ne ressemblent qu'à leurs auteurs, c'est-à-dire qu'ils diffèrent profondément les uns des autres. Rien ne ressemble moins à *Un voyage en mer du Nord* de Broodthaers que *Behavior Fields...* de Vito Acconci (1973, notes manuscrites de travail pour une performance et collages de petites photos et de citations dactylographiées dans un livre oblong aux pages de couleur ocre), que *23 Documents classés* de Sarkis (1973, feuillets mobiles de textes manuscrits

en fac-similé dans un classeur accompagné d'une cassette) ou que *50 Grey Book* d'Alan Charlton (1989, schémas des séries de tableaux gris du peintre, réduits à l'échelle dans un livre de grandes dimensions, relié en toile grise sérigraphiée) ou encore que *Je meurs trop* de Robert Filliou (1977, brique réfractaire entourée d'une bande de papier imprimé). Tous ont pourtant été édités par Lebeer-Hossmann à Hambourg et Bruxelles, l'éditeur s'effaçant derrière le projet propre de l'artiste – à l'accouchement duquel il a pourtant parfois grandement aidé –, et s'impliquant sans réserve dans sa mise en œuvre.

Lawrence Alloway a fort justement souligné que tous ces livres se voulaient des « situations contrôlées par une seule personne (*one-person control situations*)³ », l'artiste excluant toute intervention étrangère sur le contenu du livre ou tout aménagement de la publication en fonction d'intérêts commerciaux. De ce point de vue, les livres d'artistes sont un effet parmi d'autres, on va y revenir, de l'exigence d'autonomie qui, dans tous les domaines et à tous les niveaux, fut une revendication essentielle des années soixante et soixante-dix. Ruscha exprime très bien, quoique dans un langage peu politique, quelle liberté est la sienne quand il fait des livres : « Quand je me mets à l'un de ces livres, j'arrive à être l'*impresario* de la chose, j'arrive à en être le majordome, j'arrive à être le créateur et le propriétaire exclusif de l'ensemble des travaux, et ça me plaît⁴. »

DE LA REPRODUCTION DE L'ART À L'ART DE LA REPRODUCTION

Pour évaluer la rupture introduite par Ruscha le premier dans l'histoire des rapports de l'artiste au livre, il importe cependant de se rendre compte qu'elle ne concerne pas seulement, tant s'en faut, le rapport de l'artiste à la tradition du livre illustré ou, si l'on veut, qu'elle déborde la simple controverse entre une

ancienne et une nouvelle bibliophilie. Il serait d'ailleurs plus exact de parler de deux bibliophilies contemporaines l'une de l'autre, mais qui s'ignorent. Au début des années soixante, en effet, il n'y a pas encore aux États-Unis de tradition bibliophilique établie à la manière française. Au moment où Ruscha publie ses premiers livres, le « livre de peintre *in the French tradition* », comme disent justement les Américains, n'a chez eux qu'une existence balbutiante⁵ : Tatyana Grosman, d'ailleurs venue de France pendant la guerre, fonde l'atelier ULAE à Long Island en 1957; June Wayne lance Tamarind Lithography Workshop à Los Angeles en 1960; Kathan Brown crée Crown Point Press à San Francisco en 1962. C'est au cours des années soixante, parallèlement au livre d'artiste donc, que le livre illustré par des peintres va s'affirmer aux États-Unis en relation avec le développement sans précédent de la gravure. En Europe, il n'est pas sûr que les créateurs de livres d'artistes conçoivent davantage leurs livres en opposition déclarée à ceux de la production bibliophilique : elle pourrait certes leur être beaucoup plus familière, mais ils la connaissent souvent mal et, surtout, ils s'en préoccupent peu, semble-t-il. Ainsi Dieter Roth qui, au début, a pourtant, mais séparément, publié tantôt des textes poétiques tantôt des livres purement

1. Imschoot Uitgevers, catalogue 1993-1994 (series IC et IM).

2. Guy Jungblut, entretien, in *4 Éditeurs / 4 Publishers* Imschoot, Uitgevers; mfc-michèle didier; Yellow Now; Ives Gevaert, Mariemont, Musée royal, 2007, p. 92.

3. Lawrence Alloway, « Artists as Writers, part two: The Realm of Language », *Artforum*, vol. XII, n° 8, Apr. 1974, p. 14.

4. Edward Ruscha, cité par David Bourdon, « Ruscha as Publisher (or All Booked Up) », *Artnews*, vol. LXXI, n° 2, April 1972, p. 32 (repris dans Edward Ruscha, *Leave Any Information at the Signal*, op. cit., p. 41).

5. Pour une vue d'ensemble de l'histoire de la bibliophilie aux États-Unis, on peut utilement se reporter à l'introduction de Robert Rainwater au catalogue de l'exposition *The American Livre de Peintre* par Elizabeth Philips et Tony Zwicker, New York, The Grolier Club, 1993.

visuels à tirage limité, n'a jamais cosigné de « livre illustré » au sens bibliophilique du terme. Et bien qu'il ait souvent collaboré avec d'autres artistes, quand il voudra illustrer tel ou tel recueil de ses poèmes, notamment pour la série *Scheisse* dans les années soixante-dix, il le fera lui-même, et de façon peu conventionnelle. C'est donc qu'il faut chercher ailleurs que dans le refus de la tradition bibliophilique, ailleurs que dans un débat interne à l'histoire du livre, la portée véritable d'un projet artistique aussi complètement étranger que possible à celui du livre illustré. Ce n'est que parce qu'elles ont en commun la forme tout extérieure du livre que les œuvres de part et d'autre donnent l'illusion de pouvoir être comparées.

Pourtant, il y a bien eu rupture et conscience de cette rupture chez les artistes. Sur quoi porte-t-elle donc ? La réponse se laisse résumer d'une phrase : si le livre d'artiste rompt de fait avec la tradition bibliophilique, son objectif est plus vaste, car c'est avec la tradi-

tion artistique dans son ensemble que les artistes s'engagent par son intermédiaire dans une stratégie consciente de rupture. Voici comment Ruscha décrit son état d'esprit à l'époque de ses premiers livres et l'effet qu'ils ont produit : « *Mes livres ont été des brûlots*. Ils étaient pour moi des choses si brûlantes qu'on aurait dû avoir du mal à les tenir en main. J'adorais l'idée qu'ils désorientent. Et cela arrivait à la plupart de ceux qui les regardaient. Ils leur semblaient très familiers alors qu'ils étaient en quelque sorte *le loup déguisé en brebis*. Je crois vraiment que mes livres ont été très radicaux, peut-être ce qu'il y a de plus radical dans tout ce que j'ai fait. Je les tiens volontiers pour un aspect dominant de l'histoire de l'art de maintenant. Mes tableaux ne sont peut-être pas révolutionnaires, mais les livres que j'ai faits étaient en quelque sorte *des verrous qui sautaient*. Pour moi, ils étaient des œuvres d'art bien que beaucoup de gens aient été jusqu'à refuser de les accepter comme telles¹. »

On le voit d'après ce qui précède : plus qu'elle n'affecte le livre, la rupture affecte, par son intermédiaire, la notion d'œuvre. D'une part, Ruscha impose l'idée qu'un artiste – il est peintre – peut aussi créer des livres qui ne sont pas des livres précieux ou rares, mais qui, tout en utilisant les moyens de reproduction, ne sont pas pour autant des reproductions d'œuvres préexistantes. En d'autres termes, ses livres sont à ses yeux non seulement de véritables œuvres, originales quoique multipliées, mais encore il peut à ce titre les comparer à ses tableaux et juger les premiers supérieurs aux seconds, du point de vue de leur signification pour l'histoire de l'art. Dieter Roth lui aussi considère que ses livres sont plus importants que ses tableaux et gravures². D'autre part, ces œuvres sont en même temps de vrais livres, qu'on peut trouver en piles dans des librairies, qui sur les rayons d'une bibliothèque peuvent se confondre avec

les autres livres et qui se feuilletent sans gants blancs. Le loup dans la bergerie, c'est donc la forme anodine du livre qui devient un moyen de création artistique propre à mettre en cause une certaine idée de l'œuvre.

Si le rôle du livre devient central – Sol LeWitt affirme en 1977 que « les livres sont le meilleur médium pour beaucoup d'artistes d'aujourd'hui³ » –, c'est en raison de la place déterminante prise dans la création elle-même par la reproduction. On a déjà évoqué des facteurs techniques tels que l'essor de l'offset et de la photocopie, auquel il faut ajouter celui de la photographie commerciale, par le biais des revues : « [...] C'était un médium simple, explique John Baldessari, auquel tout le monde avait affaire, dans les magazines par exemple. J'ai donc tenté de m'approprier ce langage commun, car l'art pour moi doit être accessible à tous⁴. » On le voit : plus important que le facteur technique est le facteur artistique, plus ou moins idéologiquement accentué selon l'importance donnée à la revendication politique de la démocratisation de l'art⁵. À cet égard, le rôle de la photographie est crucial car elle remplit une double fonction, étant à la fois ce « langage commun » dont parle Baldessari et la technique qui permet d'en démultiplier les énoncés. Conscients que l'accès à l'art se fait de plus en plus par la reproduction, les artistes assimilent à leur projet l'idée même de reproduction. Si, dans une société de l'image, l'art est voué à la reproduction, il ne doit pas seulement être multipliable mais d'emblée multiple⁶. On ne peut ici manquer de faire appel encore une fois à John Baldessari qui en fournit une confirmation instructive dans son excès même. En 1969, au terme d'une série de propositions provocatrices qui sont sa contribution à l'exposition « *Konzeption – Conception* », il livre cette recommandation : « Plus personne ne regarde l'art. Faites directement des œuvres pour la reproduction dans les

1. Edward Ruscha, entretien avec Bernard Blistène, in catalogue de la rétrospective *Edward Ruscha*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1989, p. 85 (repris dans *Edward Ruscha, Leave Any Information at the Signal*, op. cit., p. 303). Nous soulignons. Pour un commentaire plus développé et une exploitation plus approfondie de cette déclaration dont tous les mots comptent, on se permet de renvoyer à Anne Mœglin-Delcroix, « Brûlots d'artistes. Agitation, provocation, réflexion dans les publications d'artistes depuis les années 60 », in *La Provocation, une dimension de l'art contemporain*, sous la direction d'Éric Darragon, Paris, Publications de la Sorbonne, 2004, p. 267-278 (repris dans *Sur le livre d'artiste*, op. cit., p. 327-343).

2. Dieter Roth, entretien par Kees Broos, in *Dieter Roth*, catalogue de l'exposition du Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées, [s. l.], ARPAP, 1987, p. 180.

3. Sol LeWitt dans « Statements on Artists' Books by Fifty Artists and Art Professionals Connected With the Medium », *Art-Rite*, n° 14, 1977, p. 10.

4. John Baldessari dans un entretien avec Bérénice Bailly, « John Baldessari, le plasticien qui écrit des poèmes à l'aide d'images », *Le Monde*, 3 novembre 2005, p. 28.

5. Thème et mobile récurrents, sauf chez les plus formalistes des artistes conceptuels, Kosuth notamment.

6. Sur la question du multiple, cf. *infra*, chapitre troisième, § « Le livre d'artiste, un multiple parmi d'autres ».

revues d'art. Puisque nous connaissons les œuvres par des reproductions, nos œuvres devraient être faites uniquement pour la reproduction. Plus d'art sans intermédiaire¹. » L'année suivante, il détruit la plus grande partie de ses tableaux qu'il brûle et dont il place les cendres dans une urne en forme de livre² ! Nombre de publications démontrent, on le verra, la fécondité artistique spécifique de l'utilisation des procédés de reproduction. Mais elle a d'abord une signification idéologique qui concerne l'économie de l'art. Il s'agit de mettre en question la valeur marchande de l'art et son exploitation mercantile, qui repose sur l'attribution à l'objet d'art d'un ensemble de propriétés intrinsèques distinctives, attestant son unicité (le fait main, la signature, l'originalité, etc.) et monnayables à ce titre. D'une de ses œuvres les plus célèbres, *Homes for America*, photographies de pavillons de banlieue et textes, parue originellement dans la revue *Arts Magazine* en décembre 1966 – janvier 1967, Dan Graham a pu dire que « ce qui est le plus important en définitive, c'est que *Homes for America* ne fut qu'un article de revue, sans prétendre à être en quoi que ce fût une œuvre d'art³ ». En quittant l'espace de la galerie pour celui de la revue, en perdant son unicité au profit de sa multiplication, l'œuvre change de statut pour s'accorder à son époque : il y a une homologie évidente entre la production en série des pavillons de banlieue, les documents photographiques de mauvaise qualité et leur publication en revue comme un banal article d'urbanisme. Démonstration est faite que l'identité de l'art est une question de contexte, non d'essence. Et que, par conséquent, l'espace de publication, qui permet la reproduction, a par lui-même une vertu critique. Il n'est pas jusqu'aux éditeurs qui, beaucoup plus rarement il est vrai, ne se soient faits l'instrument de la lutte contre le mercantilisme et le fétichisme artistiques : Robert Morris se souvient que, pour Seth Siegelaub, « le

Xerox Book représentait [...] un coup stratégique porté au capitalisme⁴ ». À cet égard, la réflexion benjaminienne sur la disparition de l'aura liée à la reproduction ne permet plus de rendre compte d'une situation devenue plus complexe. La société contemporaine a instauré un accès collectif aux œuvres elles-mêmes, favorisé par une politique d'expositions à succès qui les transforme en événements culturels ; or, cette « massification de l'aura⁵ » est tout le contraire d'une démocratisation de l'art, car en elle se perd l'expérience esthétique au profit d'une vague culture artistique où le musée sert à vérifier l'image déjà familière des chefs-d'œuvre donnée par la reproduction. Selon une logique inverse, le livre d'artiste ménage paradoxalement un accès public, par la reproduction imprimée, à une œuvre qui se définit, comme toute œuvre, par sa singularité, son originalité, son rayonnement auratique. Bien plus, le livre offre cette œuvre sous la forme la plus authentiquement artistique parce que la plus protégée de toute subordination à des intérêts commerciaux. John Baldessari, une fois encore, décrit ainsi l'intention dans laquelle ces livres, dont les siens, sont conçus : « L'art semble pur pour un moment et détaché de l'argent. Et puisque beaucoup de gens peuvent posséder le livre, personne n'en est propriétaire⁶. » Ce qui, par la reproduction et la multiplication, aurait pu sembler éloigner l'art de son essence est au contraire ce qui l'en rapproche. On l'a dit, l'exploitation des procédés d'impression et de reproduction doit être mis en relation avec le souci des artistes d'atteindre individuellement le plus grand nombre de gens. « Communiquer avec le public est ma préoccupation principale concernant les livres », déclare Ruscha⁷. On sait que, par exemple, le couple de sculpteurs Gilbert & George a placé tout son travail sous le signe de « *Art for all* (l'art pour tous) ». Or, avec le livre, il n'y pas de contradiction entre l'adresse à tous les lecteurs

possibles et l'adresse à chacun en particulier, s'il est vrai que la lecture est essentiellement une expérience solitaire. Judith Hoffberg, alors bibliothécaire et bientôt fondatrice en 1978 d'*Umbrella*, revue californienne consacrée à l'actualité internationale des publications d'artistes, a défini le statut singulier du livre : « Le livre comme contre-proposition à la galerie et au musée permet une démocratisation du système de l'art puisque les livres peuvent être distribués par la poste, par les magasins d'artistes, par l'amitié ; les livres prennent moins de place, sont portables, pratiques et démocratiques, et ils créent une relation personnelle entre le consommateur et l'artiste, entre le propriétaire et le créateur⁸. » Ce texte rend manifeste que l'exigence, maintes fois affirmée par la plupart des artistes, d'un élargissement du public de l'art est parfaitement compatible avec un rapport direct et individuel aux œuvres. C'est qu'il ne s'agit

1. John Baldessari, « Information Paintings Never Completed », in *Konzeption – Conception*, catalogue d'exposition par Rolf Wedewer et Konrad Fischer, Leverkusen, Städtisches Museum, 1969, non paginé.

2. Coosje van Bruggen, *John Baldessari*, New York, Rizzoli, 1990, p. 54.

3. Dan Graham, cité d'après *L'Art conceptuel, une perspective*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1989, p. 155. Pour une traduction de l'article en français, cf. « Des maisons pour l'Amérique », in Dan Graham, *Textes*, trad. Béatrice Conrad-Eybesfeld et Fernand Spillemaeckers, Bruxelles, Galerie 17 et Daled, 1974, non paginé. L'article a été repris en anglais dans Dan Graham, *For Publication*, Los Angeles, Otis Art Institute, 1975 (rééd. New York, Marian Goodman Gallery, 1991).

4. Robert Morris à Christophe Cherix, in *Notes on Print: With and After Robert Morris*, catalogue d'exposition, Genève, Cabinet des estampes du musée d'Art et d'Histoire, 1995, p. 15.

5. L'expression *massificazione dell'aura* est empruntée à Gianni Vattimo, « Una cultura della conservazione e della memoria? », in *La Memoria esposta. La Memoria esposta*, *Nuovi Argomenti*, n° 20 (supplément 50 rue de Varenne), 1986, p. 37.

6. John Baldessari, « Statements on Artists' Books by Fifty Artists [...] », loc. cit., p. 6.

7. Edward Ruscha, entretien avec Gary Lloyd, « A Talk with Ed Ruscha », loc. cit., p. 5.

8. Judith A. Hoffberg, « Statements on Artists' Books by Fifty Artists [...] », loc. cit., p. 9.

pas de diffuser des reproductions d'œuvres, mais les œuvres elles-mêmes que sont les livres. On a quitté la logique du « musée imaginaire ». Le mot « information » est alors l'un des mots-clefs du vocabulaire des artistes qui n'y voient nulle contradiction avec leur travail d'artiste pour autant que, comme l'indique le catalogue d'une exposition organisée au MoMA par Kynaston McShine

en 1970 et précisément intitulée « Information », ils cherchent « le moyen de créer un art qui atteigne un public plus étendu¹ ». Un manifeste d'Adrian Piper, au titre révélateur, *Cheap Art Utopia* (Utopie de l'art bon marché)², invite à imaginer la société qui le permettrait : « Supposez que l'art soit aussi accessible à tous que des bandes dessinées, aussi bon marché et aussi disponible, quelles conditions sociales et économiques cet état de choses présuppose-t-il ? » Elle énonce huit de ces conditions dont la première est celle-ci : « Cela présuppose une conception de l'art suivant laquelle la qualité esthétique n'est pas synonyme d'une existence spatio-temporelle unique. » À cette condition l'art peut en effet être « bon marché » sans être un art au rabais. Le livre se propose d'être ce nouveau genre d'œuvre.

Il n'est pas seul. L'allusion précédente à la bande dessinée rappelle que l'apparition du livre d'artiste est inséparable du développement des productions imprimées dans la société en général et, dans le monde de l'art en particulier, de ce qu'il est convenu de nommer en anglais *small press* : « petite édition », au sens où elle fonctionne en marge des grands circuits éditoriaux classiques, en pratiquant l'autoédition et l'autodiffusion de revues et périodiques, de « bulletins », de cartes postales, de dépliants et cartons divers, de disques ou de cassettes, etc. Bornons-nous à quelques indications sommaires sur ce contexte, afin de donner une idée de l'abondance des nouveaux moyens dont se saisissent les artistes et dont le livre n'est qu'un aspect. Il faudra, en effet, garder à l'esprit tout au long de cette étude consacrée au livre d'artiste que ce n'est que par artifice – artifice que sa nécessité ne rend pas moins discutable – qu'on l'a isolé de l'ensemble de ces « petites publications », en particulier des revues. Parallèlement aux livres, les artistes créent ou animent des périodiques tels que *Happening News*, *File*, *Zeitschrift für alles*, *Schmuck*, *Axe*, *Ephemera*,

Kontexts, *Décoll/age*, *Eter*, *Mèla*, *OU*, *Gazetta Ufficiale*, *V TRE*, *Integration*, *Tèchne*, parmi de très nombreux autres exemples³, où sont rassemblés des travaux d'artistes du monde entier. À la différence des revues surréalistes, notamment, l'essentiel des contributions est constitué de créations visuelles, ou de textes d'artistes, à l'exclusion des textes de critiques, et les œuvres présentées y sont originales, conçues pour la publication où elles paraissent. Mais c'est la multitude de ces revues d'artistes qui est en soi très significative et en fait un phénomène sans précédent, car sans commune mesure avec le petit nombre de périodiques publiés par les avant-gardes du début du siècle : Géza Pernecky, qui a tenté d'établir un premier inventaire international, en a dénombré, décrit et analysé près de mille parues entre 1968 et 1988⁴. À Florence, en 1975, Maurizio Nannucci conçoit la toute première exposition internationale de *small press*, intitulée « Small press scene », qui comporte une sélection d'environ trois cents revues et « petites » publications d'artistes⁵. L'année suivante, Guy Schraenen, fondateur deux ans auparavant de l'Archive for Small Press & Communication (ASPC) à Anvers, organise une manifestation intitulée « Small Press Festival » où sont présentées plus de neuf cents publications, dont une section de livres⁶. Ce sont ces publications qui vont alimenter les « envois⁷ » du *Mail Art*, lui-même en partie imaginé pour créer des réseaux de distribution et d'échanges indépendants de la logique commerciale des institutions artistiques patentées ou pour échapper à la censure politique dans les pays de régime totalitaire : l'art par voie postale fut très vivant dans ce qu'on appelait alors les « pays de l'Est⁸ » et dans certains pays d'Amérique latine. C'est un artiste mexicain émigré aux Pays-Bas, Ulises Carrión, qui constate : « Un artiste n'a pas besoin de vivre dans une "capitale de l'art" pour faire entendre sa voix et,

1. Kynaston L. McShine, « Essay », in *Information*, catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 1970, p. 139. On reviendra plus longuement sur ce catalogue et sur l'art comme information » *infra*, chapitre quatrième, § « L'art comme information, le livre comme document ».

2. Adrian Piper, *Cheap Art Utopia*, repris dans « Statements on Artists' Books by Fifty Artists [...] », *loc. cit.*, p. 11-12.

3. Pour plus de détails sur ces quelques exemples, on pourra consulter la bibliographie des livres et revues d'artistes.

4. Géza Pernecky, *A Háló. Alternatív művészeti dramlatok a folyóirat-kiadványaik tükrében 1968-1988*, Budapest, Héttorony Kiadó, 1991. Paru en traduction anglaise (par Tibor Szendrei) sous le titre : *The Magazine Network: The Trends of Alternative Art in the Light of Their Periodicals*, Köln, Soft Geometry, 1993. On peut aussi se reporter à l'article déjà cité de Barbara Moore et Jon Hendricks, « The Page as Alternative Space 1950 to 1969 » et à Howardena Pindell, « Alternative Space: Artists' Periodicals », *The Print Collector's Newsletter*, vol. VIII, n° 4, September-October 1977, p. 96-109. Pour la bibliographie récente, signalons deux ouvrages d'intérêt inégal : l'un, aussi lacunaire qu'encombrant, *In Numbers: Serial Publications by Artists Since 1955*, ed. Philip E. Aarons and Andrew Roth, research and entries by Victor Brand, [New York], PPP Editions in association with Andrew Roth Inc., 2009 ; l'autre, aussi indispensable que modeste : *Revue d'artistes. Une sélection*, catalogue d'exposition par Marie Boivent, Fougères, Association Arcade ; Rennes, Lendroit ; Paris, les Éditions provisoires, 2008. Marie Boivent est aussi l'auteur d'une thèse de doctorat très complète sur le sujet (*La Revue d'artiste : enjeux et spécificités d'une pratique*, université de Rennes 2, 2011).

5. *Small press scene. First international exhibition of artists' small press*, catalogue d'exposition par Maurizio Nannucci, Florence, Zona, 1975.

6. Cf. *Text-Sound-Image: Small Press Festival*, catalogue d'exposition, Anvers, Guy Schraenen & ASPC, 1976.

7. Dès 1971, une section de la Biennale de Paris leur est consacrée. Cf. Jean-Marc Poinot, « La communication à distance et l'objet esthétique », in *Septième Biennale de Paris*, catalogue d'exposition, 1971, p. 63-72.

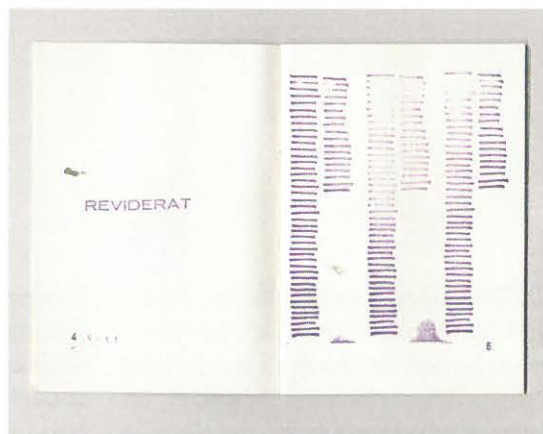
8. Cf. *Osteuropa Mail Art im internationalen Netzwerk. Eastern Europe in International Network*, catalogue d'exposition, Schwerin, Staatliches Museum, 1996.

Leif Eriksson**My Collected Stamps**

Björred [Suède]: Wedgepress & Cheese,
[1979, 300 ex.] 15 x 10,5 cm, 42 p.
Coll. particulière.

Pawel Petasz**Ten Theses****Art Theory Series n° 2**

Elblag [Pologne], Arriergarde, 1979.
30 ex. (1^{er} tirage d'une édition non limitée).
19,7 x 14 cm, 18 p.
Coll. particulière.



en fait, il y a des centres d'activité Mail Art aux endroits où il n'y a pas de galeries d'art, mais seulement un modeste bureau de poste¹. » Si le Mail Art à proprement parler n'est pas simplement de l'art envoyé par la poste, mais de l'art fait pour et avec les composants du medium postal, il n'en reste pas moins que de nombreux artistes empruntent le réseau postal pour envoyer leur participation aux *assemblings* (publications collectives ou revues réunissant des contributions originales d'artistes qui les font parvenir au coordonnateur, généralement en autant d'exemplaires que nécessaire à l'édition²) ou pour diffuser leur travail. C'est ainsi que les livres circulent et leur format est souvent déterminé en conséquence. « Mes livres sont conçus dans la perspective d'être envoyés directement (par la poste) à qui je veux³ », déclare par exemple Luciano Bartolini. En 1969, le premier livre de Christian Boltanski, *Recherche et Présentation de tout ce qui reste de mon enfance*, fut envoyé en cent cinquante exemplaires par la poste. Dans ce cas, l'indépendance était plus subie que désirée : faisant de nécessité vertu, les artistes impriment des livres et les envoient afin de faire connaître un travail que les galeries ignorent. Comme Boltanski, Tony Rickaby en est un exemple : « Parce qu'en général les gens qui possèdent ou dirigent les galeries ne s'occupent pas d'exposer "mon œuvre", je produis des livres⁴. » Ida Applebroog en est un autre : en 1977, elle a édité sa première série de dix livres, *Galileo Works*, pour faire connaître ses dessins à des gens du monde de l'art qu'en l'absence de galerie, elle ne pouvait atteindre⁵. Ce qui ne veut pas dire – pour anticiper une discussion ultérieure – que ses livres ne sont que la reproduction de ses dessins :

elle leur a donné un rythme propre, en intercalant des pages blanches, en dissociant le texte des dessins originaux, en créant par la séquence des pages un effet d'attente, une esquisse de temporalité narrative, malgré la répétition d'une image identique dans chaque livre. La contrainte a été créatrice.

L'utilisation du réseau postal ou l'appropriation du format « livre de poche » et des techniques de reproduction imprimée dans une société où se multiplient les collections de livres bon marché et les hebdomadaires illustrés n'obéissent pas chez les artistes à une fascination sans distance pour la société contemporaine et les « media » (le néologisme, en français, date de 1965 et s'orthographie alors à la manière latine ou, plus probablement, anglo-saxonne). C'est une appropriation critique, d'ailleurs au début liée de près ou de loin aux mouvements « alternatifs » de la contre-culture. Il s'agit de s'emparer des moyens de diffusion de masse pour s'opposer précisément à leurs effets de massification. Hervé Fischer a parlé à ce propos de « marginal media », « sous-produits des mass media, dans la mesure où ils existent et se développent contre eux⁶ » mais, il faut le souligner, à partir d'eux. Quelques exemples : c'est le Mail Art qui utilise les services de la poste pour établir un réseau international de communication parallèle⁷ au sein duquel le tampon perd sa fonction administrative et officielle pour retrouver sa fonction enfantine et ludique, en devenant un moyen de création extrêmement répandu⁸ ; de même, la carte postale devient un genre à part entière pour beaucoup d'artistes, l'un des exemples les plus remarquables étant la série *100 BOOTS*, cinquante et une cartes envoyées à ses correspondants par Eleanor Antin entre

1. Ulises Carrión, *From Bookworks to Mailworks*, catalogue d'exposition, Alkmaar, Stedelijk Museum, 1978, p. 12 (repris dans *Second Thoughts*, Amsterdam, VOID Distributors, 1980, p. 30). Les textes de Carrión sur le Mail Art (1973-1988) ont été réunis dans *Ulises Carrión & The Big Monster: Texts on Mail Art and Mail Projects*, ed. Juan J. Agius, Genève, à paraître.

2. Une revue, créée sur ce principe par Richard Kostelanetz en 1970, qui la dirigea jusqu'en 1980, porte ce titre : *Assembling*.

3. Luciano Bartolini, « Statements on Artists' Books: Fifty Artists [...] », *loc. cit.*, p. 6.

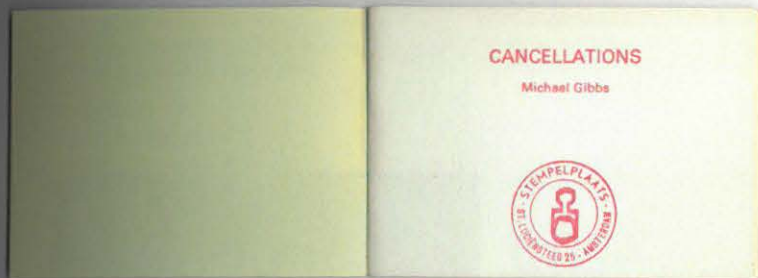
4. Tony Rickaby, in *Artists' Books*, catalogue de la librairie Printed Matter, New York, Printed Matter, 1981, p. 116 (cité par Steven Leiber, *Art Projects: Bulletin 1995*, San Francisco, Steven Leiber, 1995, Bulletin XLVI, n° 315).

5. Ronny H. Cohen, « Ida Applebroog: her books », *The Print Collector's Newsletter*, vol. XV, n° 2, May-June 1984, p. 49-50.

6. Hervé Fischer, « Diffusion de masse et communications marginales », introduction à *Art et Communication marginale. Tampons d'artistes*, Balland, Paris, 1974, p. 5.

7. Cf. Jean-Marc Poinot, *Mail Art. Communication à distance. Concept* (Paris, Cedic, 1971) et *Timbres et Tampons d'artistes*, catalogue d'exposition par Rainer Mason (Genève, musée d'Art et d'Histoire, Cabinet des estampes, 1976). À ces publications historiques, on peut ajouter le livre de référence *Correspondence Art: Source Book for the Network of International Postal Art Activity* (Michael Crane and Mary Stofflet ed., San Francisco, Contemporary Arts Press, 1984); *Eternal Network: A Mail Art Anthology* (Chuck Welch ed., Calgary, University of Calgary Press, 1995); et, en français, le catalogue d'exposition *L'Art du tampon* (Paris, musée de la Poste, 1995).

8. La collection de 146 tampons d'artistes originaux réunie en 1974 par Hervé Fischer en quatre exemplaires rassemble les noms les plus divers d'artistes du Mail Art, du Correspondence Art et de Fluxus. Par ailleurs, un certain nombre de livres ont été imprimés au tampon, que leurs auteurs soient ou non liés au Mail Art : Pawel Petasz (*Ten Theses*, 1979, parmi beaucoup d'autres fascicules), Dieter Roth (*Mundunculum*, 1967), Claus Böhmler (*Pinocchio*, 1969), Ulises Carrión (*Mirror Box*, 1979), Michael Gibbs (*Cancellations*, 1980), Leif Eriksson (*My Collected Stamps*, 1979) ou Johan Cornelissen (*Tunesian Curve Italian Curve*, 1979). De nombreuses autres publications au tampon sont répertoriées par Aart van Barneveld dans *Rubber Stamp Publications (An Index)*, Amsterdam, Stempelpaats, 1980 (numéro spécial de la revue *Rubber*, vol. III, n°s 4-6, April-June 1980).



Michael Gibbs

Cancellations

Amsterdam, Stempelplaats, [1980, 100 ex.] 10,2 x 15 cm. 28 p.
Coll. particulière.

Dieter Roth

Mundunculum

G.W. Band 16, Stuttgart/London/Reykjavik, Hansjörg Mayer, 1975.
1 000 ex. 23 x 17 cm. 334 p.

Ulises Carrión

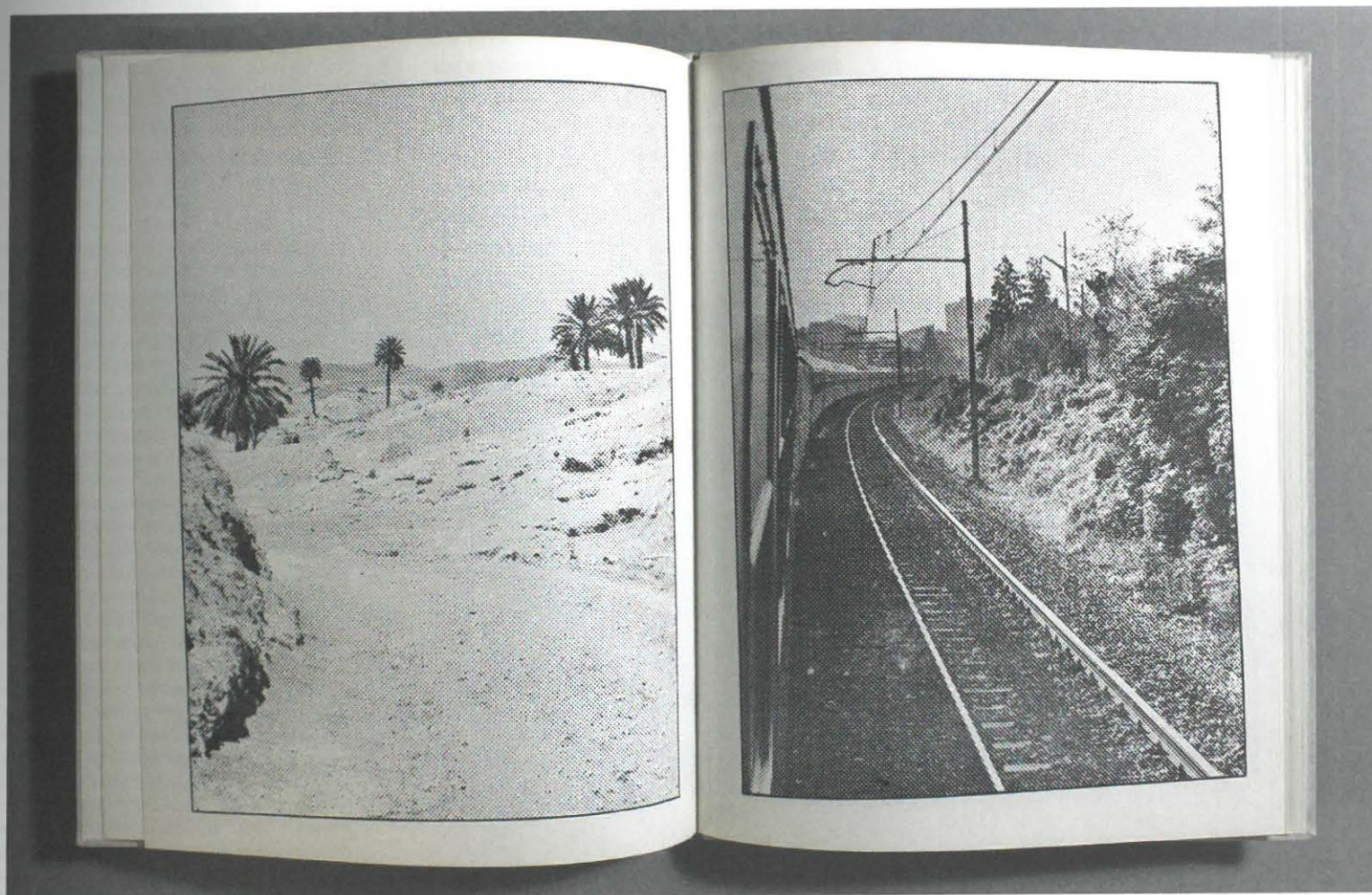
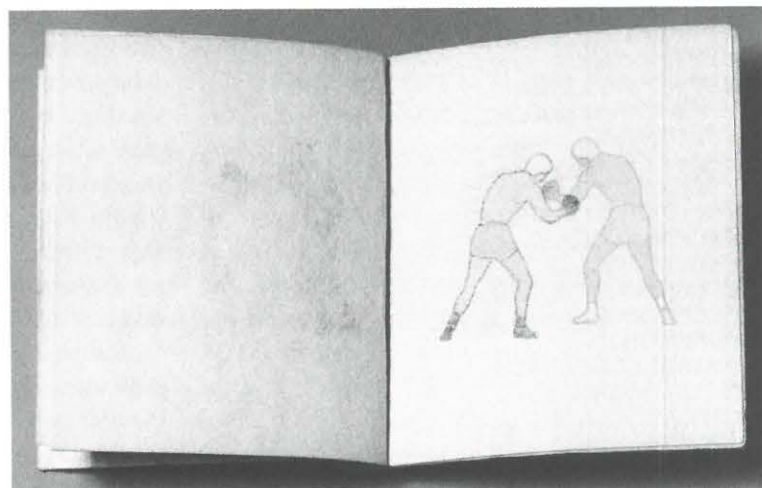
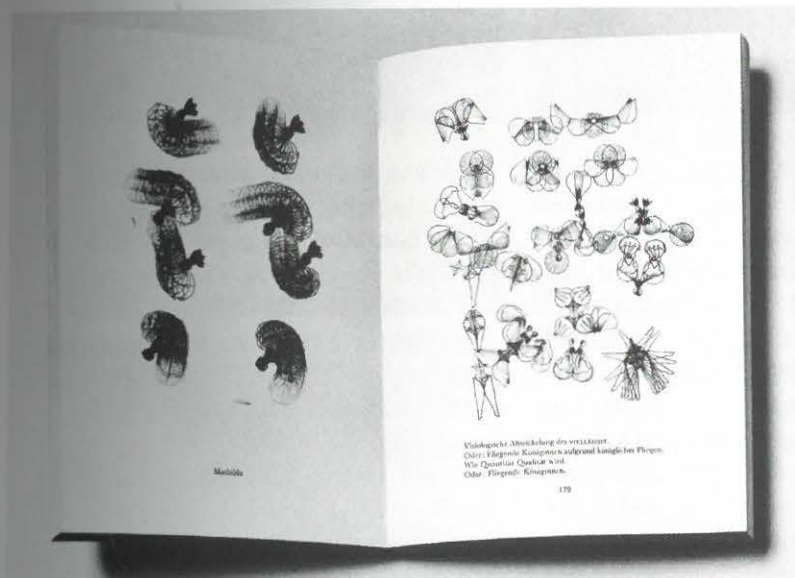
Mirror Box

[Amsterdam, Stempelplaats, 1979].
[100 ex.] 26 x 19,5 cm. 22 p. en simili-feutre. Coll. particulière.

Johan Cornelissen

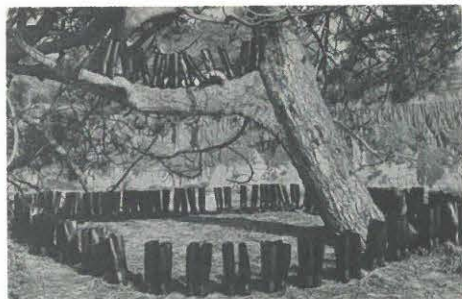
Tunesian Curve/Italian Curve

Amsterdam, 1979, 11 ex. 33,3 x 23,7 cm. 12 p. Coll. particulière.



Eleanor Antin

100 BOOTS IN A FIELD (February 9, 1971),
100 BOOTS ON THE FERRY (May 16, 1973),
100 BOOTS ON VACATION (February 9, 1971).
3 cartes postales, 11,4 x 17,8 cm.
Coll. particulière.



Dieter Roth

Daily Mirror
G.W. Band 10, Köln/London/Reykjavik, Hansjörg Mayer, 1970.
1 000 ex. 23 x 17 cm. 582 p.

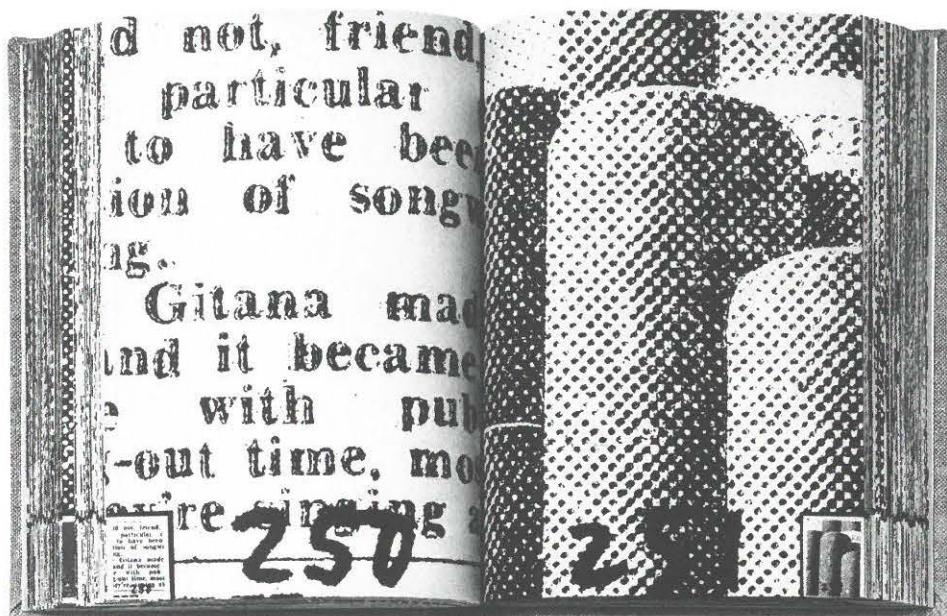


le 15 mars 1971 et le 9 juillet 1973¹; c'est aussi Wolf Vostell ou Nam June Paik qui se servent de la technologie de la télévision pour en perturber les images; c'est Warhol et tant d'autres qui réalisent des films dits « d'artiste² »; et nombreux sont ceux qui, à un moment ou à un autre, enregistrent disques et cassettes de musique expérimentale ou de poésie sonore³. Il en va de même du côté du médium plus traditionnel de l'affiche qui connaît alors un développement spectaculaire chez les artistes. La plupart vont désormais créer les leurs, publiées ou non à l'occasion de leurs expositions, et concevoir de même leurs cartons d'invitation, dès lors parties constitutives de leur œuvre: chez Finlay ou Weiner, les unes et les autres, généralement en offset, parfois en sérigraphie, tiennent lieu d'estampes. En d'autres termes, aucun des produits de l'industrie culturelle n'échappe à l'appropriation artistique. D'autres s'intéressent

à la presse écrite: la revue *File* animée par General Idea se veut, à travers son titre et sa maquette, une contre-proposition à l'hebdomadaire populaire *Life*; Joseph Kosuth, Dan Graham, Stephen Kaltenbach, Fred Forest, Herman de Vries, Dieter Roth, entre bien d'autres, achètent des espaces publicitaires dans des journaux et revues, artistiques ou généralistes, pour y intervenir⁴. Timm Ulrichs, au nom de l'« art total », introduit de l'information artistique dans les pages publicitaires des quotidiens, condensés de la médiocrité ordinaire et, en 1974, les réunit en un petit livre au titre explicite: *Die Zeitungsannonce als Kunstwerk* (La petite annonce comme œuvre d'art).

De ces contre-usages, Dieter Roth est un bon exemple, qui commente ainsi ses livres de 1961-1962 (années décisives où il prend radicalement congé du constructivisme de l'Art concret suisse), livres fabriqués en reliant des

matériaux imprimés empruntés directement à la bande dessinée (*Bok 3b*), à la presse quotidienne à grand tirage (*Bok 3a*, *Daily Mirror book*, *Dagblegt Bull*), aux albums de coloriage pour enfants (*Bok 3d*) et aux défects d'imprimeurs (*Bok 3c*)⁵: « À cette époque-là je me rendais compte à quel point le manège quotidien nous abrutit et c'est pourquoi j'ai commencé à utiliser ces matériaux qu'on fabrique tous les jours⁶. » Il se propose donc, en quelque sorte, de reprendre, par l'art, l'initiative sur ce qui nous aliène. Toutefois, il s'agit autant de détourner les publications existantes elles-mêmes au profit d'un usage artistique que de mettre les possibilités de diffusion des *mass media* au service de l'art. D'où l'ambiguïté inhérente à une



1. Eleanor Antin, *100 BOOTS*, Philadelphia, Running Press, 1999.

2. Ces « films d'artistes » constituent une section spéciale, distincte de la section des « films de cinéastes » à la Septième Biennale de Paris. Cf. Alfred Pacquement, « Films d'artistes », in *Septième Biennale de Paris*, catalogue d'exposition, 1971, p. 163-168.

3. Cf. Ursula Block et Michael Glasmeier, *Broken Maps Artists' Recordworks*, catalogue d'exposition, Berlin, DAAD; Den Haag, Gemeentemuseum; Grenoble, U Magasin, 1989.

4. Cf. Clive Phillpot, « Art Magazines and Magazine Art », *Artforum*, vol. XVIII, n° 6, February 1980, p. 52 et infra, chapitre quatrième. On peut aussi renvoyer aux sélections des catalogues récents suivants: *We Interrupt This Program: Print Ads and TV Spots by Artists*, catalogue d'exposition par Sarah Robayo Sheridan et Steven Leiber and Ted Purves, Toronto, Mercer Union, 2009; *Inserts*, catalogue d'exposition par Aurélie Nott, texte de Leszek Brogowski, *Sans niveau ni mètre*, n° 1, Rennes, 2010.

5. Cf. le catalogue raisonné Dieter Roth, *Gesammelte Werke*, Band 20, *Bücher und Grafik* (I. Teil), op. cit., respectivement nos 12, 11, 15, 17, 14, 13. À l'exception de *Dagblegt Bull*, d'ailleurs publié en 1962 (selon son éditeur, André Balthazar) et non en 1961 (comme l'indique le catalogue), ils ont tous été réédités par Hansjörg Mayer à partir de 1970.

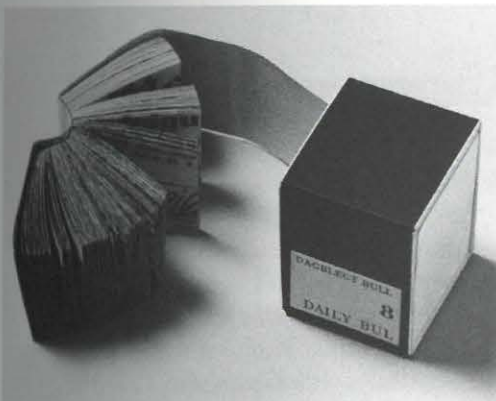
6. Dieter Roth, entretien par Kees Broos, loc. cit., p. 18.

Timm Ulrichs

Die Zeitungsannonce als Kunstwerk 1964/74
Hannover, Totalkunstbetrieb Timm Ulrichs &
Neue Hannoversche Presse, 1974, 2000 ex.
14,5 x 15,3 cm, 28 p. Coll. particulière.

Dieter Roth

Dagblegt Bull, Daily-Bul, n° 8
La Louvière, Daily-Bul, [1962].
[Circa 200 ex.] 4,2 x 3,3 x 3,7 cm. Circa 150 p.
Coll. particulière.



1. Réévaluation que nous avons engagée en analysant quatre livres inauguraux (1962) d'Edward Ruscha, Dieter Roth, Ben, Daniel Spoerri, à la lumière du Pop Art ou du Nouveau Réalisme, dans « Dal 1962 in poi. Un'altra idea dell'arte/ 1962 and After: Another Idea About Art/ 1962 et après. Une autre idée de l'art », introduction à Anne Moëglin-Delcroix, Liliana Dematteis, Giorgio Maffei, Annalisa Rimmaudo, *Guardare, raccontare, pensare, conservare. Quattro percorsi del libro d'artista degli anni '60 ad oggi/ Looking, Telling, Thinking, Collecting: Four directions of the artist's book from the Sixties to the present/ Regarder, raconter, penser, conserver. Quatre parcours du livre d'artiste des années soixante à nos jours*, Mantova (Italie), Casa del Mantegna & Edizioni Corraini, 2004, p. 10-57 (texte repris dans *Sur le livre d'artiste*, op. cit., p. 345-373).
2. Dan Graham, « My Works for Magazine Pages: "A History of Conceptual Art" » (1985), repris dans *Conceptual Art: A Critical Anthology*, ed. Alexander Alberro and Blake Stimson, Cambridge (MA)/London, the MIT Press, 1999, p. 418. Trad. fr.: « Mes œuvres pour pages de magazines. "Une histoire de l'art conceptuel" », in *Ma position. Écrits sur mes œuvres*, trad. Sylvie Talabardon, Villeurbanne, Le Nouveau Musée/Institut et Les presses du réel, 1992, p. 63 pour cette citation et la suivante.
3. Cf. *Rassegna dell'esoeditoria italiana*, catalogue d'exposition, Trente, Pro cultura editrice, 1971. La spécificité de cette notion est commentée par Annalisa Rimmaudo dans son importante recherche sur *Le Groupe 70 et la poesia visiva in Italia (1963-1979). Le livre comme lieu d'expérimentation*, thèse de doctorat de l'université de Paris I, 2003, p. 255-258.

Dieter Roth

Bok 3b
G. VV. Band 7, Stuttgart/London/Reykjavik,
Hansjörg Mayer, 1974.
1 000 ex. 23,1 x 17,3 cm. Circa 530 p.

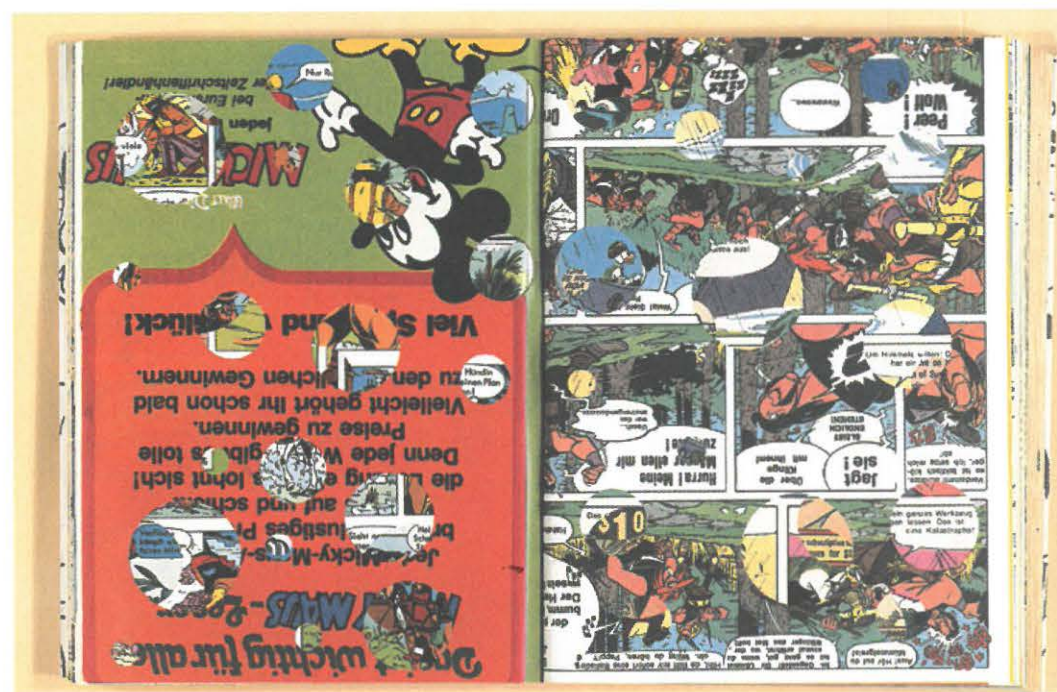
telle attitude, toujours menacée d'être plus mimétique que critique. C'est, plus généralement, le risque que court, au même moment, le Pop Art, qui emprunte à la culture de masse ses images, ses supports et ses techniques, contexte dont il faut réévaluer l'importance dans la naissance du livre d'artiste¹. Yves Klein avait, un des premiers, compris le parti publicitaire à tirer de la presse quand il fit imprimer quatre pages de ses textes, sur le modèle du *Journal du dimanche*, à plusieurs milliers d'exemplaires, distribués dans les kiosques parisiens (*Dimanche*, 27 novembre 1960). Dans le meilleur des cas, il arrive ce que Dan Graham, à propos de ses propres interventions dans les magazines, décrit ainsi: « Une œuvre peut fonctionner à la fois en termes de langage de l'art et de langage populaire médiatique, commenter et mettre en perspective les hypothèses de chacun². » Il reconnaît d'ailleurs l'étendue de sa dette envers le Pop Art, qui « fait aussi un commentaire ironique sur la culture populaire » dont il se nourrit.

Moins optimistes, ou politiquement plus radicaux, des artistes italiens, membres du Gruppo 70 (1963-1970) autour d'Eugenio Miccini, ont défendu une position assez singulière, qui vaut la peine

[Yves Klein]

Yves Klein présente: le *Dimanche* 27 novembre 1960
[Dimanche]
[Paris], 27 novembre 1960. 56 x 38 cm, 4 pages.
Coll. Yves Klein Archive.

d'être mentionnée, car elle a pour conséquence une approche critique du livre qui fait de ces artistes un cas à part dans le monde de la *small press*, ou plus exactement, en italien, de l'*esoeditoria*³. S'ils défendent eux aussi l'idée selon laquelle



Eugenio Miccini**Liber**

Firenze, Tèchne, 1981, 200 ex.

17 x 12,5 cm, 270 p.

Coll. particulière.

l'édition par les artistes doit être une arme contre l'édition industrielle, s'ils projettent, selon Miccini, de « transformer les mass media en mass culture », ou, selon Lamberto Pignotti, « [d'agir] de l'intérieur, en acceptant le monde technologique, mais en visant simultanément à repousser les aspects négatifs et à individualiser, pour les exploiter, les aspects positifs¹ », ils sont convaincus que le livre imprimé est anachronique, lent et élitiste, compromis avec la culture bourgeoise qu'ils contestent. Aussi leur choix est-il en faveur de l'imprimé rapide (polycopie, photocopie), au plus près de l'action, sur le modèle du tract, réalisé chez soi. La revue, *Tèchne* en l'occurrence, format plus léger et plus souple que le livre, lui est ainsi préférée. Et quand livre il y a, son aspect parfois artisanal, tendant vers le livre-objet ou le livre fait à la main à peu d'exemplaires², voire à un seul, est paradoxalement (en ces années où diffusion tend à rimer avec démocratisation) le résultat de cette approche *underground* et ac-

viste de l'édition, comprise comme une « guérilla sémiologique³ ». C'est pourquoi Miccini définit le livre d'artiste en ces termes inhabituels : « Le livre d'artiste est une œuvre réalisée par l'artiste lui-même, avec des moyens pauvres, quasiment à la main, destinée à des usagers connus, presque comme un *unicum* qui se montre avant même de présenter ce qu'il contient. Le livre et son contenu sont liés par de fortes homologues morphologiques et conceptuelles⁴. » Une telle approche, dans le domaine des publications d'artiste, fait exception en Europe occidentale et en Amérique du Nord où la plupart des artistes aspirent à accéder aux moyens d'édition et de diffusion de masse, mais elle est la règle, cette fois par nécessité, dans les pays totalitaires de l'Est et d'Amérique du Sud où la censure contraint les artistes à un travail clandestin, donc forcément artisanal : moyens rudimentaires, petit tirage, nombreuses interventions manuelles (tampons, collages, découpages, etc.). Tirons-en au passage l'enseignement

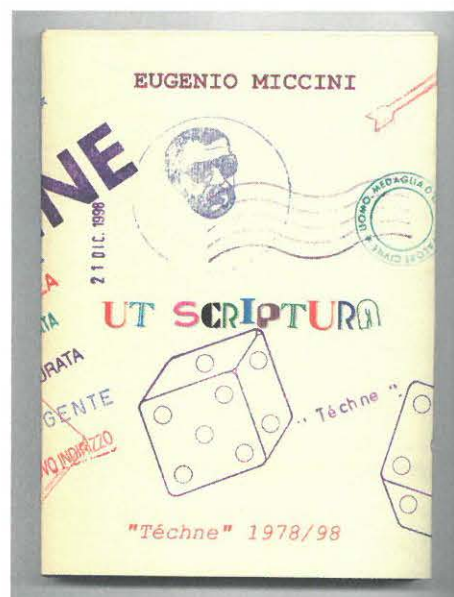
Eugenio Miccini**Ut scriptura**

Firenze, Tèchne, 1978, 71 ex.

Rééd. 1998, 30 ex.

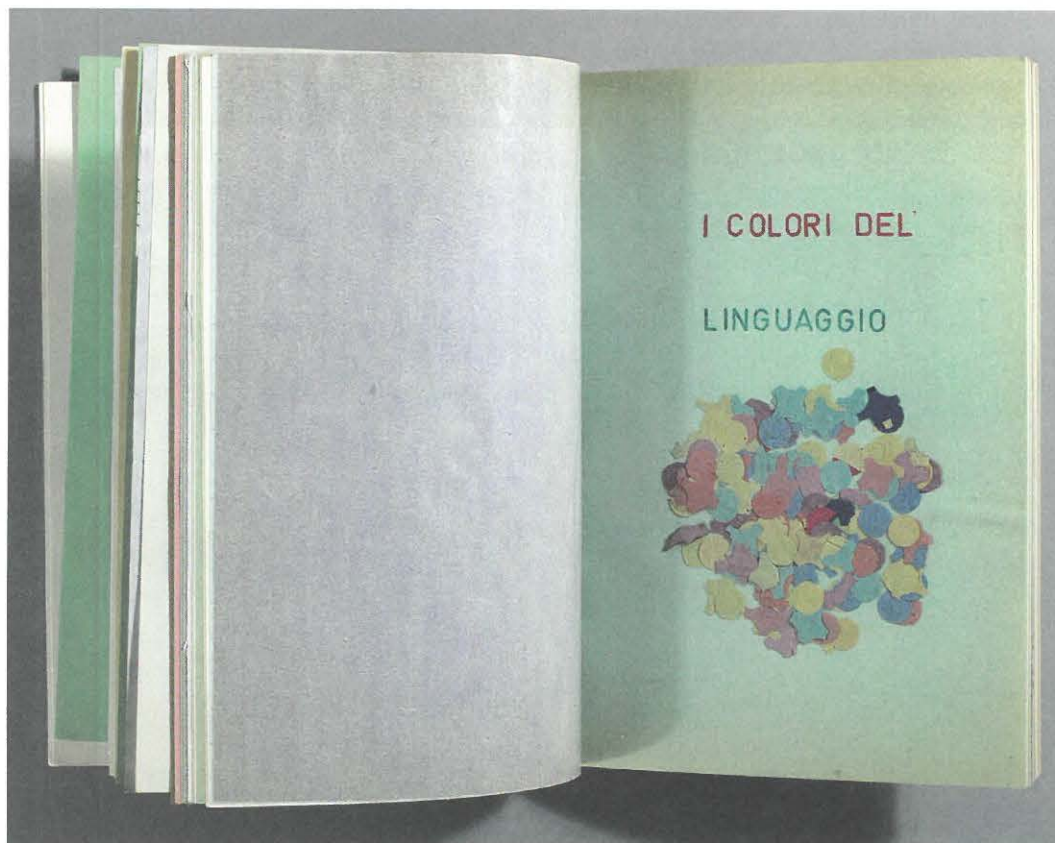
17 x 12,5 cm, 218 p.

Coll. particulière.



qui s'impose : de tels exemples montrent qu'une définition en quelque sorte *a priori* du livre d'artiste par l'absolutisation de tel ou tel critère matériel apparemment le plus évident (en l'occurrence, le tirage non limité) serait une erreur et qu'il faut tenir le plus grand compte des stratégies artistiques, qui elles-mêmes sont fonction des circonstances, et notamment du contexte politique dans lequel travaille l'artiste.

Quoi qu'il en soit, l'art sort profondément modifié de cette rencontre, plus ou moins conflictuelle, avec les nouveaux moyens de reproduction et d'enregistrement offerts par la société industrielle. Car c'est l'idée même de techniques artistiques, d'un savoir-faire spécifique à l'art (comme le sont peinture, sculpture



1. Eugenio Miccini, « Trasformare i mass media in cultura » et Lamberto Pignotti, « La suggestione di Gordon Flash », interventions au congrès « Arte e tecnologia » (1964), publiées dans *Marcatré*, n° 11-13, octobre-décembre 1964. Cités par Annalisa Rimmaudo, *Le Groupe 70 et la poesia visiva in Italia (1963-1979)*, op. cit., respectivement p. 76 et 77.

2. Cf., par exemple, de Miccini, *Ut scriptura* (1978) ou *Liber* (1981).

3. L'expression est citée et commentée par Annalisa Rimmaudo dans un article issu de sa thèse, « Les éditions Tèchne et le livre d'artiste en Italie dans les années 1960 et 1970 », *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 2 (« Livres d'artistes. L'esprit de réseau », dir. Leszek Brogowski et Anne Moeglin-Delcroix), Paris, Presses universitaires de France, 2008, p. 82.

4. Eugenio Miccini, dans un entretien avec Annalisa Rimmaudo, 20 février 2002, in *Le Groupe 70 et la poesia visiva in Italia (1963-1979)*, op. cit., p. 453.

ou dessin), qui est ainsi mise en cause. Jochen Gerz a très bien dit comment l'artiste, en travaillant avec et sur les « media » (au sens large de moyens) non seulement les modifie ou tente de les modifier, mais plus encore y trouve de nouveaux outils dont il se sert en fonction de ses besoins: « Travailler avec les media, sur les media, travailler les media, c'est la même chose. L'un n'existe pas sans l'autre. Je ne fais pas de la peinture, de la sculpture, du dessin mais j'utilise la photographie, le texte, le son, mon corps et aussi l'image mobile. Ce ne sont pas des moyens qui sont réservés à l'art et la plupart n'existaient pas en soi avant l'époque moderne¹. »

LA QUESTION DE LA TECHNIQUE

À la lumière de ce qui précède, nous pouvons revenir à la confrontation du début pour confirmer l'hypothèse selon laquelle la différence entre le livre d'artiste et le livre illustré déborde largement la seule question du livre. Celle-ci n'est à vrai dire que le symptôme d'un débat plus ample, concernant la manière de concevoir les rapports de l'art avec le

monde moderne. La première attitude, celle qui inspire le livre illustré, consiste à tenir l'art du livre pour une entreprise de sauvegarde, de conservation de la tradition, voire une réaction contre ce que François Chapon a significativement appelé « la vulgarité » des moyens modernes de reproduction². Il s'agit donc de préserver de la disparition la fabrication artisanale du livre condamnée par son industrialisation croissante à partir du milieu du XIX^e siècle, quand apparaissent les premières presses rotatives à vapeur, et de résister à la médiocrité qui effectivement en résulte le plus souvent. La seconde attitude, celle qui caractérise le livre d'artiste, consiste au contraire à refuser cette exclusion réciproque de l'art et du monde moderne, à penser que l'art s'affaiblit à se tenir à l'écart de son temps et qu'il a au contraire à gagner en réalité artistique et en efficacité critique à l'annexion des moyens offerts par celui-ci, en l'occurrence les techniques d'impression moderne, de la photocopie à l'offset et, plus récemment, l'imprimante d'ordinateur. On peut *mutatis mutandis* interpréter cet antagonisme comme une survivance du débat, né justement au XIX^e siècle, où s'opposèrent ceux qui, autour de William Morris et de John Ruskin, prétendaient échapper aux méfaits de l'industrialisation par un retour aux méthodes artisanales des débuts de l'imprimerie et ceux qui, autour de Henry Cole, tentèrent d'allier art et production mécanique³. De telles positions ne peuvent être plus nettement contraires. Il n'y a qu'un Huysmans pour avoir été capable d'effectuer une conversion de l'une à l'autre, moquant dans *L'Art moderne* « la tenue radotante d'un autre âge » des livres de luxe⁴ quelques années avant d'imaginer un des Esseintes qui lui ressemble et se livre jusqu'à la manie au goût aristocratique des bibliophiles⁵.

Encore est-ce au prix d'une certaine simplification qu'il semble possible de ramener l'opposition du livre illustré et du livre d'artiste à un choix de techniques, anciennes ou modernes, originales ou

non: en réalité, il s'agit de deux points de vue divergents sur l'importance à accorder ou non à la technique *en général*. Dans le domaine du livre illustré, les amateurs attribuent une valeur capitale aux techniques utilisées, au point de faire des procédés de la gravure et du tirage limité des conditions *sine qua non*. Pierre Berès, par exemple, parle de « la limitation de tirage » (premier critère) et de « la présence de gravures originales » (second critère) comme de « deux exigences⁶ » du livre illustré. Opposant « gravure » et « procédé », Antoine Coron va plus loin dans le sens d'une définition purement technique et prend soin de préciser que ce sont uniquement les « procédés originaux » qui sont requis par le livre illustré, procédés qui ne préjugent en rien du « degré de contribution de l'artiste », lequel seul permet de parler de « gravure originale⁷ ». On ne peut dire plus clairement que l'art importe moins que la technique, ce qui permet à Coron d'accepter les gravures de reproduction pour la raison qu'elles sont gravées et d'exclure les photographies de création parce que le procédé y est photomécanique. Seul parmi les spécialistes, François Chapon suggère avec raison qu'une définition purement matérielle du livre illustré est non seulement insuffisante, mais dangereuse, parce qu'elle risque de faire prendre les moyens pour la fin, de réduire l'art à la technique: « Or si le premier n'existe pas sans la seconde, l'inverse ne s'impose pas⁸. » L'auteur signale à titre d'exemple la réussite des premières plaquettes de Reverdy, pourtant illustrées de reproductions au cliché-trait d'œuvres de Braque et de Gris⁹. La nécessité de cette mise en garde, comme le caractère exceptionnel de ces ouvrages de Reverdy, attestent que, dans l'évaluation de la qualité artistique des livres illustrés, il est d'usage de tenir le plus grand compte des déterminations techniques, autrement dit de confondre art et artisanat.

Dans le domaine du livre d'artiste, ces conditions matérielles ne constituent

1. Jochen Gerz, entretien avec Patrick Le Nouène, in Gerz *Œuvres pour papier photographique 1983-1986*, catalogue d'exposition, Calais, musée des Beaux-Arts, 1986, p. 13.

2. François Chapon, « Grands illustrés modernes », *Bulletin du bibliophile*, n° 1, 1978, p. 38 (repris dans *Le Peintre et le Livre*, op. cit., p. 11).

3. Sur ce débat, cf. Siegfried Giedion, *La Mécanisation ou pouvoir*, Paris, Denoël-Gonthier, coll. « Médiations », 1983, tome II, p. 88 sqq.

4. Joris-Karl Huysmans, « Le salon officiel de 1880 », in *L'Art moderne*, Paris, U.G.E., 1975, p. 168.

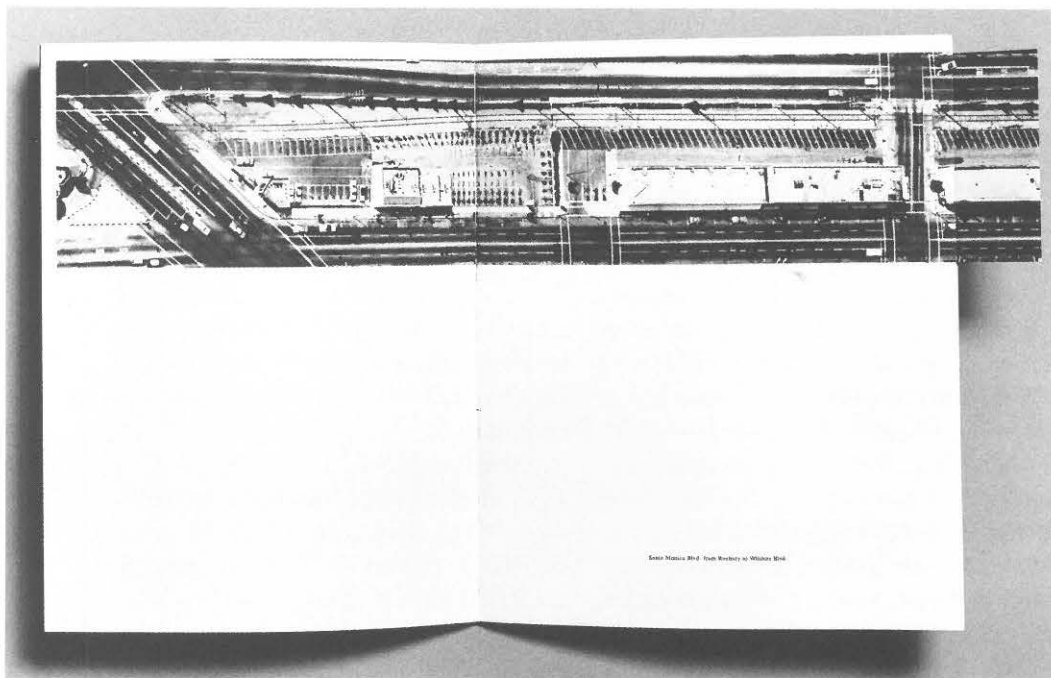
5. Joris Karl Huysmans, *À rebours*, Paris, Garnier-Flammarion, 1978, p. 177.

6. Pierre Berès, « Le mythe du livre de peintre », loc. cit., p. 349 (repris dans *Biennale du livre d'artiste*, 1990, op. cit., p. 29).

7. Antoine Coron, préface à *Le Livre et l'Artiste*, op. cit., p. VII.

8. François Chapon, *Le Peintre et le Livre*, op. cit., p. 48.

9. Cela n'empêche pas François Chapon de négliger Guy Lévis Mano et les livres surréalistes dont l'invention majeure est l'introduction de l'illustration photographique et de la reproduction photomécanique. Cette étroitesse de vue est caractéristique de tous les spécialistes du livre illustré comme l'a relevé Ségolène Samson-Le Men dans sa vaste enquête intitulée « Quant au livre illustré » (*Revue de l'art*, n° 44, 1979, p. 90).



Edward Ruscha

Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles

[S. I.], 1967, 2500 ex.

Rééd. 1974, 1913 ex.

25,5 x 20,5 cm. 44 p.

nullement un critère, mais sont une préoccupation subordonnée aux fins artistiques qu'elles doivent servir: le livre d'artiste est d'abord un livre dont le contenu décide des moyens adéquats à sa mise en œuvre. Michel Leiris a fort bien vu que cette question de la priorité du contenu sur la présentation matérielle détermine la ligne de partage véritable entre les livres de bibliophilie et tous les autres. Parmi « les signes extérieurs de richesse » que Leiris juge superflus, il mentionne « les livres somptueusement reliés ou les tirages sur "grand papier" (que je laisse aux bibliophiles, moi qui, maniaque cependant de mes livres, n'y tiens guère qu'en fonction de leur contenu imprimé et n'attache que peu d'importance à leur contenant édition)¹ ». Force est d'ailleurs de reconnaître que quelques livres d'artistes des années héroïques sont allés très loin dans cette dernière direction, et ce jusqu'à la négligence: mauvaises photographies, mise en page bâclée, coquilles nombreuses, traductions inintelligibles, reliure à la colle qui se casse à la première lecture, etc. Ce n'est toutefois pas le cas d'un Ruscha qui a toujours prêté la plus grande attention à la réalisation matérielle de ses livres et choisi les meilleurs imprimeurs². Mais qu'il ait fallu neuf mois pour aboutir les pages de *Every Building on the Sunset Strip*, qui se déplie sur près de huit mètres de longueur, puis les plier à la main³ ne se fait aucunement remarquer. Maints détails de ces livres échappent du reste

au lecteur pressé qui se laisse abuser par l'aspect volontairement pauvre et répétitif de ces opuscules. Celui-là ne s'apercevra pas, par exemple, de l'ajout, par collage sur le bord supérieur droit de l'une des dernières pages de *Thirtyfour Parking Lots*, d'un petit volet qui se rabat et prolonge ironiquement de quelques places supplémentaires, évidemment identiques, le parking reproduit tout en haut de la double page, sur toute sa largeur. L'économie des moyens dans la réalisation est fonction du primat du contenu et de la finalité d'œuvres qui se proposent avant tout de trouver « un langage pour le sens », pour parler comme Gilbert & George.

Aussi bien une telle attitude à l'égard des techniques artistiques participe-t-elle plus généralement du rejet du formalisme, rejet inhérent au livre d'artiste. « Nous avons inventé et nous n'avons cessé de développer notre propre langage visuel, poursuivent Gilbert & George. Nous voulons la forme moderne la plus accessible qui soit pour créer les images modernes visuelles les plus parlantes de notre temps. La matière première de l'art doit être subordonnée au sens et au but que s'est fixé l'image⁴. » Ils commentent dans ces lignes la finalité d'ensemble de leur œuvre. Mais pour eux comme pour les autres le choix du livre et des techniques employées (en l'occurrence, photographies et textes) est déterminé par le souci prioritaire de diffuser et de communiquer quelque chose. Ce que confirme à son tour Seth

Siegelaub, quand il démystifie l'importance du recours à la photocopie dans le *Xerox Book*, préparé en photocopie mais imprimé en offset pour des raisons économiques: « Qu'est-ce que cela peut faire? Pour moi, [ce livre] n'avait absolument rien à voir avec le procédé de la photocopie. Son objet n'était pas la technique, jolie ou stimulante, de la photocopie, mais la réalisation de quelque chose directement, bon marché, facilement et rapidement⁵. » En revanche, la photocopie lui semble actuellement le meilleur moyen de permettre à ses éditions, épuisées, de continuer à circuler: « J'encourage même les gens à les photocopier et à les rendre accessibles à tout le monde », dit-il dans un entretien avec Jonathan Monk⁶, en faisant remarquer que ceux qui veulent l'édition originale le font pour un motif étranger à celui pour lequel la publication a été faite: communiquer une information artistique. La technique reste donc avant tout un moyen, dont la raison d'être est moins esthétique qu'utilitaire ou, parfois, symbolique. En effet, sur un feuillet destiné à annoncer une exposition collective de livres d'artistes à Florence, intitulée « Art in book-

1. Michel Leiris, *Fourbis* (La Règle du jeu, II), Paris, Gallimard, 1955, p. 94.

2. Cf. Edward Ruscha, entretien avec John Coplans, op. cit., p. 25 (repris dans Edward Ruscha, *Leave Any Information at the Signal*, op. cit., p. 27) et infra, chapitre septième.

3. David Bourdon, « Ruscha as Publisher (or All Booked Up) », loc. cit., p. 34 (passage non repris dans Edward Ruscha, *Leave Any Information at the Signal*, op. cit.). On reviendra en détail sur ce livre infra, chapitre cinquième, § « Espace de la collection, temps de la collecte ».

4. Gilbert & George, « Ce que notre art signifie », cité dans la traduction française parue dans *The Charcoal on Paper: Sculptures 1970-1974*, catalogue d'exposition, Bordeaux, CAPC, 1986, p. 6.

5. Seth Siegelaub, « Phone Interview With Seth Siegelaub by Christophe Cherix », in *Third Artist Book International*, catalogue du Salon ABI à Cologne, Paris, ABI, 1996, p. 12.

6. Seth Siegelaub, « On Book Making and Book Collecting », in Jonathan Monk, *Cover Version*, London, Book Works, [2004], p. 62.

form/Book in artform », on peut lire cette déclaration imprimée en anglais (langue par excellence de la diffusion) : « Pratiques de l'avant-garde : l'art sort de la galerie et change de peau. Il se débarrasse de l'équipement précieux d'un objet d'art et s'habille d'une manière plus pratique, conforme à son but et à sa nature. » Plus loin, les livres sont décrits comme des « échantillons sans valeur dans un monde où tout est mesuré en valeurs¹ ».

Certaines tendances récentes de la production de livres d'artistes le prouvent en quelque sorte *a contrario*. On apprend beaucoup à cet égard en comparant deux catalogues d'exposition qui portent le même titre, *Offset*, mais que séparent dix ans, dix ans de recul de l'esprit avant-gardiste et du minimalisme esthétique dans le contexte de l'ultra-libéralisme des années quatre-vingt qui voient les « échantillons sans valeur » contaminés à leur tour par le mercantilisme et le livre devenir un objet. Le catalogue de 1984 cherche à montrer la capacité de la technique industrielle de l'offset à produire « un authentique art "pauvre" du livre² », selon une expression empruntée à Dieter Roth, et avance que « ce qu'il y a de vraiment "précieux" dans une publication d'artiste en offset, c'est la communicabilité de la vision unique de son auteur, non sa rareté d'objet³ ». Le catalogue de 1994 allègue à l'inverse la complexité d'utilisation et le coût des machines (alors que ceux-ci dépendent évidemment des livres que l'on veut faire) pour revendiquer au contraire pour l'offset la dignité d'une technique de l'estampe et conclure qu'il ne faut pas oublier que dans l'expression « livre d'artiste en offset », c'est le mot « artiste », et non celui de « livre », qui compte : « L'on n'achète pas, l'on ne commercialise pas, l'on ne lit pas un livre, mais l'on achète de l'art⁴. » On serait difficilement plus clair : dire « artiste », c'est bien ici dire « argent ». Une telle dissociation du livre et de l'art, qui recouvre trop bien celle du contenu et du « contenant édition » dont parlait Leiris, qui sépare la pensée de la forme, nous semble mettre le livre d'artiste en péril, ce que confirment certaines dérives actuelles vers le livre de luxe ou le livre-objet, les prouesses techniques masquant mal, sous la perfection de la réalisation et la complication des images, la perte de substance. L'on peut de ce point de vue être légi-

timelement consterné en lisant sous les signatures associées de Judith Hoffberg, l'estimable directrice d'*Umbrella* déjà mentionnée, et de Peter Frank, l'un des premiers collectionneurs et critiques de livres d'artistes⁵, que si « la ferveur de l'expérimentation et de la découverte, et le rayonnement de la camaraderie artistique et sociale parmi les artistes du livre ne sont peut-être pas aussi puissantes que dans les années soixante-dix », elles sont « compensées [*supplemented*] par la fièvre que suscitent les nouvelles technologies, stimulant la création de nouvelles formes, de nouveaux styles et de nouvelles idées ». Peut-on sérieusement espérer que le remplacement des utopies artistiques par des machines, même prodigieuses, sera à l'origine de formes, de styles et d'idées ? Il y a fort à parier que l'on n'aura plus que des livres de graphistes ou, dans le meilleur des cas, des objets coûteux, c'est-à-dire des livres qui ne seront plus destinés aux lecteurs, mais d'emblée aux collectionneurs, comme cela se passe pour les livres de bibliophilie (si mal nommés puisque leur plus grand ennemi, comme le remarquait Claudel⁶, est le lecteur dont ils doivent se protéger). On peut d'autant plus le redouter qu'on les voit déjà apparaître. Bien que Peter Frank et Judith Hoffberg croient prophétiser la promotion artistique du livre d'artiste dans les dernières lignes de leur texte, c'est en réalité sa décadence dans le « beau livre » qu'ils annoncent : « Le bibliothécaire d'aujourd'hui est le conservateur de demain. La jaquette d'aujourd'hui est le cadre de demain. La librairie d'aujourd'hui est la galerie de demain⁷. »

Que des éditeurs ou des galeristes, de plus en plus nombreux, publient de plus en plus de livres de luxe ou de demi-luxe avec les artistes, avec ou sans texte d'écrivain, avec ou sans nécessité, est dans l'esprit de ce temps ; tout comme, au demeurant, le livre d'artiste était dans l'esprit de son temps, on l'a

1. « Art in bookform/Book in artform », exposition organisée par Zona Archives (Maurizio Nannucci) en 1988 à Florence et rassemblant quelques-uns des meilleurs artistes des années soixante et soixante-dix : Baldessari, Baumgarten, Buren, Byars, Fabro, Finlay, General Idea, Gilbert & George, LeWitt, Long, Nannucci, Paolini, Raetz, Roth, Ruscha, Weiner. Quoique daté de 1988, le texte est très représentatif de l'esprit des deux décennies précédentes, auquel Nannucci est resté fidèle jusqu'à aujourd'hui. Une traduction française de ce texte est parue dans la *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 2, op. cit., p. 21.

2. D'après l'introduction au catalogue. On trouve la même expression sous la plume de David Mayor : « Bookart Hermetics », in *Artists' Bookworks*, London, British Council, 1975, p. 86.

3. Gary Richman, « Introduction », in *Offset: A Survey of Artists' Books*, catalogue d'exposition, Cambridge (USA), New England Foundation for the Arts, 1984, non paginé.

4. Johanna Drucker, « Offset Printing as a Creative Medium », in *Offset: Artists' Books and Prints*, catalogue d'exposition par Brad Freeman, New York, Interplanetary Productions, 1993, p. 15. Pour une discussion de notre point de vue et de ces pages en partie publiées sous le titre « Un produit de série qui soit de premier ordre » dans *1st Artistbook International* (catalogue, Paris, ABl, 1994, p. 29-41, texte repris dans *Sur le livre d'artiste*, op. cit., p. 135-145) et traduites en anglais sous le titre « A Mass Produced Product of High Order » dans *JAB (The Journal of Artists' Books)*, n° 4, 1995, p. 18-20, cf. Brad Freeman, « Rambling Rant: Travels, Video, Typophiles... Books? », *ibid.*, p. 29.

5. Pour une meilleure connaissance de Peter Frank, cf. Jacqueline Brody, « Peter Frank: A Case for Marginal Collectors », *The Print Collector's Newsletter*, vol. IX, n° 2, May-June 1978, p. 40-46.

6. Paul Claudel, « La philosophie du livre », in *Réflexions sur la poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1993, p. 127.

7. Peter Frank et Judith Hoffberg, *Multiple World: An international Survey of Artists' Books*, catalogue d'exposition, Atlanta, Atlanta College of Art Gallery, 1994. Le catalogue donne lui-même un avant-goût de ce qu'il annonce : imprimé avec quantité de fantaisies typographiques arbitraires, il cherche à séduire au détriment de la lecture.

suffisamment souligné. Révélateur à cet égard est l'exemple fourni par la réédition en 1992 d'un recueil de « *shaped poetry* » de Carl Andre, *Stillanovel*, daté de 1972, époque où l'artiste commença à exposer et vendre ses poèmes visuels sous forme de reproduction en photocopie de feuillets dactylographiés, recueil cette fois luxueusement publié à cent exemplaires par les galeries Anthony d'Offay et Paula Cooper. De la même manière, l'ensemble des cent cinquante-six « Bulletins » publiés par Art & Project à Amsterdam entre 1968 et 1989 à plusieurs centaines d'exemplaires (généralement entre cinq cents et huit cents) et alors envoyés par la poste pour annoncer des expositions, ont été réunis en 1997 – les numéros manquants étant réimprimés – sous forme d'un tirage limité à cinquante exemplaires. Il en va de même d'importantes revues utilement rééditées récemment, mais pour certaines en tirage limité: non pas d'abord pour rendre à nouveau accessible leur contenu, mais, la reconnaissance historique aidant, pour être proposées aux collectionneurs. Le plus troublant est cependant ailleurs: à partir des années quatre-vingt, quelques-uns des pionniers du livre d'artiste, de ceux qui ont le plus ardemment défendu sa cause, ont accepté de réaliser un « livre illustré » à l'initiative d'éditeurs qui, selon l'usage, ont décidé des textes à illustrer; ils ont accepté en même temps toutes les caractéristiques matérielles et intellectuelles du genre, dont le « schisme¹ » inévitable du texte et des gravures: par exemple, LeWitt (*Ficciones*, texte de Borges, New York, The Limited Editions Club, 1984), il est vrai en mille cinq cents exemplaires et Baldessari (*The Life and Opinion of Tristram Shandy, Gentleman*, texte de Laurence Sterne, quoique sans sa permission, avoue l'artiste!), chez un éditeur américain spécialisé dans le livre de luxe (The Arion Press à San Francisco, 1988); par exemple encore, Barry,

Boltanski, Paolini et Weiner ont illustré un texte identique de Jean-Claude LeBensztejn, *Une rêverie émanée de mes loisirs*), dans des ouvrages imprimés luxueusement par l'Imprimerie nationale à cent cinquante exemplaires et édités en 1992, 1993 et 1997 par Yvon Lambert, lequel avait publié tel ou tel de leurs livres les plus radicaux une vingtaine d'années auparavant, en mille exemplaires. Bien que caractéristiques de l'air du temps, ces publications restent des exceptions dans la production des artistes concernés. Plus inquiétant est le cas de Ruscha, dont le revirement récent, qui peut passer pour un « reniement », a été analysé dans la préface à la réédition de ce livre.

Ces artistes sont tous devenus des valeurs établies, et il est pour un marchand commercialement plus avisé, économiquement plus sûr et artistiquement plus prestigieux de vendre très cher aux collectionneurs un petit nombre d'exemplaires récents plutôt que d'écouler un à un leurs petits livres des années soixante-dix, accessibles à un prix environ cent fois inférieur, bien qu'ils soient devenus « historiques ». Cela ne met pas en cause l'éditeur-marchand dont c'est la vocation d'adapter opportunément l'offre à la demande et qui prend le risque de le faire avec les artistes qu'il a toujours défendus et ne sont pas connus des bibliophiles. Cela ne met nullement en cause l'intérêt propre des publications citées, réussites parfaites dans leur ordre. Cela ne met pas même en cause les artistes, auxquels on ne peut reprocher de changer comme les temps. L'intransigeant Lawrence Weiner qui, lors d'un débat à la librairie Printed Matter à la fin de 1989, critiquait leur opportunisme², a trouvé le moyen de s'arranger avec ses principes en obtenant d'Yvon Lambert une édition parallèle, à mille exemplaires, d'*Une rêverie émanée de mes loisirs*, sous le titre à double entente *À FRIPON FRIPON & DEMI!* Cela ne met pas non plus en cause la

spécificité du livre d'artiste, tant sont incomparables les deux genres de livres et incompatibles les conceptions de l'art qui les inspirent: Baldessari, du reste, dont le *Tristram Shandy* est une réussite parfaite, refuse avec cohérence de le compter parmi ses livres d'artiste³. Mais cela pose la question de la survie du livre d'artiste dans sa forme et son projet initiaux, qui en font toute l'originalité, quand les conditions de sa naissance et de son épanouissement ont disparu avec le reflux des utopies artistiques et politiques, voire se sont inversées en leur contraire parallèlement à la mercantilisation de l'art contemporain, à la récupération des recherches et des expériences de l'art des années soixante et soixante-dix par la mode et la publicité, mais aussi à leur intégration dans un enseignement artistique destiné à former des artistes de profession⁴. Si la question se pose pour toutes les formes d'art nées en même temps que le livre d'artiste, elle est dans son cas plus aiguë dans la mesure où la justification idéologique du recours au livre par le projet de démocratisation de l'art y pèse d'un poids plus grand. Or, l'idée de démocratie a de nos jours perdu beaucoup de son sens politique et de son

1. Le mot est de Huysmans, in *L'Art moderne*, op. cit. p. 171.

2. Nancy Princenthal, « Artist's Book Beat », *The Print Collector's Newsletter*, vol. XX, n° 6, January-February 1990, p. 225.

3. Cf. *Künstlerbücher I*, catalogue d'exposition, Krefelder Kunstmuseum, 1993, p. 13. Pour d'autres commentaires de l'artiste sur ce livre, cf. Gerrit Henning, « John Baldessari, Gentleman », *The Print Collector's Newsletter*, May-June 1989, p. 51-53.

4. La question ne peut que rester ouverte. Elle est l'inquiétude qui aiguillonne cette recherche. Un spécialiste comme Clive Phillpot, des mieux informés et des plus rigoureux quant à la définition du livre d'artiste, n'est que modérément optimiste. Cf. « Booktrek: The Next Frontier », in *Spring Catalogue*, catalogue de Printed Matter Bookstore at Dia, New York, 1990, non paginé (trad. française: « Booktrek: la prochaine frontière », *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 2, op. cit., p. 19-20) et « Twenty-six Gasoline Stations That Shook the World: The Rise and Fall of Cheap Booklets as Art », *Art Libraries Journal*, vol. XVIII, n° 1, 1993, p. 4-13.

exigence éthique pour devenir une sorte de synonyme de « consommation ». La démocratisation de l'art, surtout contemporain, se mesure maintenant à sa popularité. Assurément le format du livre remporte depuis les années quatre-vingt-dix un succès certain chez les éditeurs, les artistes, le public et les organisateurs de foires et salons, ainsi que chez les marchands. Le malentendu tient à ce que cette popularité s'appuie sur une utilisation souvent abusive de l'appellation « livre d'artiste », de sorte qu'après avoir été longtemps ignoré, il risque désormais d'être méconnu.

LE MOT ET LES CHOSES

Le moment est venu de préciser le sens de l'expression « livre d'artiste ». « Appelez ça comme vous voulez, moi je m'en fous. », lance un jour Pierre-André Benoit avec agacement à ceux qui l'interrogent sur le nom à donner aux livres qu'il édite¹. De son point de vue, celui du créateur, à la fois poète et éditeur, PAB a pleinement raison : il sait ce qu'il fait, le faisant. En revanche, pour

ceux, les plus nombreux, de l'amateur à l'historien, qui ne créent pas les choses, les mots justes sont voies vers elles, première approche, introduction à leur compréhension. Le botaniste sait qu'on ne voit bien que ce qu'on peut nommer. Aussi se demandera-t-on ici ce qu'aide à entendre, et à voir, l'appellation « livre d'artiste » ; à quelles conditions un livre signé par un artiste est à proprement parler un livre d'artiste. On ne se laissera pas abuser par la trompeuse simplicité d'une expression qui semble être à elle-même sa définition. Nul formalisme dans cette interrogation qui ne se propose de clarifier les termes que pour élucider la nature de la chose. La discussion terminologique ne relève pas d'une querelle de propriété, mais obéit à l'exigence du nom propre, c'est-à-dire approprié.

Quelques remarques préalables sur l'annexion récente, au cours des années quatre-vingt, de l'appellation « livre d'artiste » par des spécialistes du « livre illustré ». Elle est loin de faire entre eux l'unanimité. François Chapon la juge impropre² et refuse même la dénomination, pourtant plus anciennement attestée par l'usage, de « livre de peintre », dénomination forgée dans les années trente pour distinguer le livre illustré par des peintres du livre illustré par des graveurs professionnels. Exception faite de quelques rares exemples de livres entièrement conçus, textes et illustrations, par un peintre (tels *Cirque de l'étoile filante* de Rouault, *Communications* de Vlamink, *Jazz* de Matisse, *Ler dla canpane* de Dubuffet ou encore, pour donner un exemple plus récent, *The Puritan* de Louise Bourgeois), une telle désignation est accusée par François Chapon de « fausser [...] la notion de livre illustré [...] en marquant par ce génitif d'appropriation la suprématie d'un de ses collaborateurs par rapport à l'autre³ ». Or, cette suprématie revient en l'occurrence à rabaisser le texte au rang de prétexte et, contrairement à ce

que l'on pourrait croire, à diminuer par contrecoup la portée de l'image, dans la mesure où le livre tend alors à n'être rien de plus qu'un album d'estampes : autrement dit, et en dépit des apparences, le peintre ne sort pas grand de cette « supercherie⁴ ». Il lui aura manqué la féconde confrontation à un texte de qualité. Ce refus par François Chapon des appellations « livre de peintre » et (*a fortiori*) « livre d'artiste » pour désigner le « livre illustré » s'expliquent par deux raisons de fond, intéressantes à relever pour notre propos : la première, sans doute discutable, est celle du privilège conféré au texte dans le livre, défini par cet auteur, après Mallarmé, comme « instrument spirituel ». Ce privilège est lui-même fondé sur la supériorité de la poésie sur la peinture, en tant que la première s'adresse à l'intellect tandis que la seconde s'adresse à la sensibilité⁵. La seconde raison, en revanche, est aussi peu discutable que la réalité d'un fait et a trait au renversement, déploré par Chapon, de la hiérarchie traditionnelle entre poésie et peinture : « La peinture aura été souveraine dans l'évolution de l'art depuis un demi-siècle. La spéculation financière a ratifié ce couronnement⁶. » Écrivains et poètes en particulier ont en effet perdu le rôle moteur qui, depuis Mallarmé, avait été le leur, et ce, jusqu'aux années vingt incluses. C'étaient alors fréquemment les écrivains qui prenaient l'initiative des mouvements d'avant-garde regroupant peintres et poètes : Marinetti pour le futurisme, Tzara pour le dadaïsme, Breton pour le surréalisme, par exemple. Depuis, et plus évidemment encore dans les années soixante et soixante-dix, ce sont les artistes qui ont été les ferments de l'innovation et de l'expérimentation. D'où l'attraction exercée alors par les arts non littéraires (arts plastiques, mais aussi musique) sur les poètes en quête de méthodes inédites de création⁷. Le commerce a fait le reste : même si le « livre de peintre » est, comme l'a montré Pierre Berès, un « mythe », dans

1. Pascal Bonafoux, Jean Cortot, Robert Dutrou, Pierre-André Benoit, « Le livre d'artiste : creuset de toutes les formes d'art », in *Biennale du livre d'artiste* (1990), op. cit., p. 38.

2. François Chapon, au cours d'un entretien radiophonique sur France Culture (juin 2003), parle des livres illustrés « improprement appelés livres d'artistes ». L'avis d'un expert aussi incontestable dans son domaine devrait avoir force de loi !

3. François Chapon, *Le Peintre et le Livre*, op. cit., p. 48 et 50.

4. Ibid., p. 50.

5. Ce thème, qui ranime l'antique querelle du paragone, revient comme un leitmotiv dans l'ouvrage cité de François Chapon. On pourra se reporter, par exemple, aux pages 126-128. Par là s'expliquent ses réticences envers un livre comme *La Prose du Transsibérien*, « expérience limite » car elle fait se mêler deux expressions d'« essence différente » (p. 138). Il faudrait également se demander ce que vient faire dans un « instrument spirituel » tant d'attention donnée à sa manifestation sensible.

6. François Chapon, *ibid.*, p. 50.

7. Cf. *infra*, chapitre deuxième. Emmett Williams en témoigne pour son propre compte dans « Et l'année prochaine ? » (1993), in *Et tous ils changent le monde*, catalogue d'exposition, Lyon, Deuxième biennale d'art contemporain, 1993, p. 144.

la mesure où « les livres illustrés célèbres, y compris les manuscrits enluminés, procèdent rarement d'un contact direct avec le texte¹ », l'appellation n'en exerce pas moins, et de plus en plus, un pouvoir de séduction plus efficace sur la clientèle des marchands ou le public des expositions, davantage attirés par la peinture que par la poésie. On sait quel intérêt douteux la peinture a suscité à partir des années quatre-vingt. On sait également que la cote de ces livres, pourtant usuellement identifiés par le nom de l'écrivain², est déterminée par celle des peintres qui les illustrent. Mais on ne peut servir deux maîtres à la fois : il faut se garder de l'inconséquence³ qui consiste à soutenir qu'il n'y a pas de livre sans texte tout en voulant récupérer le terme de « livre d'artiste » qui, on le reconnaîtra sans peine, fait la part belle à l'image et ne permet en rien de signaler qu'un écrivain y a collaboré. Parler de « livre illustré » évite l'un et l'autre inconvénients, tout en respectant un usage établi depuis la fin du xix^e siècle.

Une exposition fut sans doute à l'origine de bien des confusions ultérieures entre livre illustré, livre de peintre et livre d'artiste. Elle en est à tout le moins un intéressant symptôme. Intitulée « The Artist and the Book⁴ », elle fut organisée par Philip Hofer à Boston en 1961⁵. Quoique identifiés, à rebours de l'usage établi, par le nom des peintres qui y avaient contribué, les livres choisis étaient pour la plupart des livres illustrés classiques. Encore certaines œuvres présentées étaient-elles si évidemment des livres d'écrivains qu'il ne s'y trouvait parfois qu'une seule gravure de reproduction (l'artiste n'était donc même pas intervenu). Étaient en outre bizarrement exclus de la sélection les livres entièrement réalisés par un peintre. Autrement dit, le titre (en français, « L'artiste et le livre ») ne voulait pas dire que l'on attribuait essentiellement le livre au peintre, mais qu'au livre défini implicitement par le texte le peintre venait ajouter (« l'artiste et... ») ses images. Il n'en demeure pas moins

qu'un tel intitulé cultivait à dessein l'ambiguïté. Cette formule inaugurale, « l'artiste et le livre », sera à l'origine d'une série de variations subtilement équivoques autour des mots « livre » et « artiste » ou « peintre » (« le livre et l'artiste », « le peintre et le livre », « les peintres et les livres », « les peintres et le livre », etc.) dont on trouvera trace dans les références bibliographiques des notes de ce chapitre. Elles devaient inmanquablement favoriser, par synérèse en quelque sorte, l'apparition des formules contractées « livre de peintre » et « livre d'artiste ».

On le voit par exemple en 1969, dès le titre et les premières lignes du livre de W. J. Strachan, *The Artist and the Book in France. The 20th Century Livre d'artiste*, qu'il est utile de citer en anglais : « *The livre d'artiste, as the term implies, is a book containing illustrations carried out by the artist himself – a painter, sculptor or original engraver (peintre-graveur) [...]* »⁶. Deux remarques : quoi qu'en dise l'auteur, le terme « livre d'artiste » n'implique nullement par lui-même « un livre contenant des illustrations réalisées par l'artiste lui-même » ; il impliquerait bien plus directement et plus naturellement que le livre fût fait ou conçu par l'artiste ! La seconde remarque a trait au vocabulaire français (« livre d'artiste », « livre de peintre », etc.) utilisé par les Anglo-Saxons chaque fois qu'il est question de cette spécialité française qu'est le livre illustré⁷. Elle leur permet de faire une distinction, claire pour eux, entre « *the livre d'artiste* » (pour désigner, on vient de le lire, les livres illustrés ou les livres de peintres) et « *the artist's book* » (pour désigner les livres d'artistes nés avec Ruscha et Roth), distinction qui disparaît totalement en français, puisque dans notre langue la première expression est l'exacte traduction de la seconde. D'où les confusions dont nous avons jusque récemment le déplorable privilège⁸. Un spécialiste américain du livre illustré comme Robert Rainwater, alors conservateur

1. Pierre Berès, « Le mythe du livre de peintre », *op. cit.*, p. 347 (repris dans *Biennale du livre d'artiste*, *op. cit.*, p. 29).

2. Pour les mêmes raisons, cet usage commence significativement à se modifier. La chronologie réelle de cet infléchissement est repérable à l'évolution de la rédaction des catalogues d'exposition de la Réserve des imprimés, dite ensuite des livres rares de la Bibliothèque nationale de France au cours des dernières années. Le catalogue déjà cité, *The Artist and the Book in France*, identifie les livres exposés par le nom du peintre.

3. Celle d'Antoine Coron, par exemple, dans une conférence, à notre connaissance restée inédite (ENSBA, 15 janvier 1991).

4. Titre complet : *The Artist and the Book in France 1860-1960, in Western Europe and the United States*, Boston, Museum of Fine Arts, 1961 (introduction de Philip Hofer).

5. Elle coïncide avec la naissance aux États-Unis de l'intérêt pour le livre illustré évoqué plus haut. La précédente exposition remontait à vingt-cinq ans : *Modern Painters and Sculptors as Illustrators*, catalogue d'exposition par Monroe Wheeler, New York, Museum of Modern Art, 1936).

6. W. J. Strachan, *The Artist and the Book in France. The 20th Century Livre d'artiste*, Londres, Peter Owen, 1969, p. 19.

7. Nous n'avons pu identifier l'origine de cet emprunt des anglophones à l'expression française « livre d'artiste » pour désigner les livres illustrés par des peintres, expression curieusement d'usage courant chez eux bien avant qu'elle ne s'introduise chez certains bibliophiles francophones au milieu des années quatre-vingt. En France, Antoine Coron a repéré une unique occurrence, sans postérité, en 1907 pour désigner un almanach réalisé par un artiste sans la collaboration d'un écrivain (conférence citée).

8. La confusion a fini par gagner les États-Unis. Elle reçut une sorte de consécration institutionnelle quand, avant son départ à la retraite, Riva Castagna, conservateur chargée de la collection des estampes et des livres illustrés au MoMA (collection clairement séparée de celle des livres d'artistes, constituée par Clive Phillpot à la bibliothèque du même musée) organisa en 1994-1995 une grande exposition trompeusement intitulée « A Century of Artists Books ». Que l'apostrophe entre *artists* et *books* ait été supprimée est une nuance subtile qui ne change rien à l'affaire, pas plus que la présence dans l'exposition de quatre ou cinq « livres d'artistes » historiques (dont le *Xerox Book*, un Ruscha et un Dieter Roth), perdus parmi quantité de « livres de peintres ». Ce titre suscita, entre autres protestations plus conventionnelles, une carte postale polémique éditée en 1995 par Simon Cutts, invitant à porter le deuil lors du vernissage : « A Black Tie for A Century of Artists Books [...] ».

Simon Cutts

A Black Tie [...]

London, workfortheeyetodo, 1995.

Carte postale, 10,2 x 15,2 cm.

Coll. particulière.

de la Spencer Collection à la New York Public Library, résumait exactement la difficulté: « Le terme plus général "livre d'artiste" est fréquemment utilisé comme équivalent [de "livre de peintre"] pour désigner les livres de

luxé comportant des éléments graphiques originaux d'artistes. Quand il est utilisé en français comme étiquette par des anglophones, il reste parfaitement recevable, mais quand il est traduit, surviennent des complications qu'il faut

changé de nature: il reste le lieu de la confrontation, diversement agencée, du texte d'un écrivain et des images d'un artiste plasticien, un peintre la plupart du temps. Aussi l'argument de l'usage établi devrait-il suffire à justifier le maintien de l'appellation traditionnelle, quelle que soit son imperfection. Mais quel mot pourra-t-il jamais donner la chose même? Quoi qu'il en soit, chaque qualification a ses limites, qu'on parle de « livre illustré », de « livre de peintre » ou de « livre de bibliophilie ». Est-ce un motif suffisant pour décider de se rabattre désormais sur celle de « livre d'artiste » pour des raisons négatives: « par élimination » et parce que ce terme serait « le plus général² »? Non, et pour la raison, simple mais forte, qu'il existe déjà un emploi *positif* et *spécifique* de cette expression. L'appellation s'est imposée au début des années soixante-dix – simultanément en italien, en anglais et en français – pour désigner les livres du genre de ceux créés par Ruscha quand, l'art conceptuel ayant fortement contribué à en développer la production, ils ont acquis une visibilité en tant que tels. Ils ont alors commencé à faire l'objet de listes, d'expositions et de catalogues³. Nous n'en ferons pas ici l'historique détaillé⁴. Mentionnons seulement que l'expression « livre d'artiste » est en quelque sorte officialisée, quand, en 1973, elle apparaît dans le titre de deux manifestations, l'une en Europe, l'autre aux États-Unis: à Rome, elle figure dans le titre de la section « Libri e dischi d'artista/Artists' Books and Records » de l'exposition « Contemporanea⁵ », section dont le commissariat est assuré par deux Français, excellents connaisseurs du domaine, le galeriste Yvon Lambert – éditeur, depuis 1971, de plusieurs livres d'artistes conceptuels américains –, et le critique Michel Claura, défenseur de l'art conceptuel; à Philadelphie, elle donne son titre à l'exposition « Artists' Books », dont la sélection est moins rigoureuse, « livre d'artiste » renvoyant à l'acception générale précédemment évoquée; mais un texte

A Black Tie †
for *A Century of Artists' Books* at
the Museum of Modern Art, New York
in October 1994

where the *Livre d'Artiste*, *Livre de Peintre*
& the *Belle Livre* abuse the convenience
of attached pages of folded prints as
illustration, and disregard the book
as the medium itself or as information

† requested to be worn at the vernissage

malgré tout débrouiller de manière satisfaisante. [...] La traduction anglaise de « livre d'artiste » par « artist's book » a toujours besoin d'être éclaircie. Depuis les années soixante-dix, le terme « artist's book » en est venu à désigner communément un genre d'opuscules peu chers produits en offset, en éditions non limitées ou non définies, en tant qu'œuvres d'art accomplies [*inexpensive booklets produced offset in unlimited or open-ended editions as complete works of art*]¹. »

Les étiquettes ne sont donc pas innocentes et, partant, la question terminologique n'est nullement secondaire. Qu'est-ce qui, en dehors des motifs extrinsèques précédemment évoqués – qui se ramènent à l'attractivité acquise par « l'artiste » en raison de la spéculation sur l'art à partir des années quatre-vingt – légitimerait un changement de nom? Le « livre illustré » a certes évolué depuis un siècle qu'il est né, mais il n'a pas

1. Robert Rainwater; introduction à *The American Livre de Peintre*, op. cit., p. 8.

2. Les deux arguments sont d'Aliette Armel, « Introduction », in *Biennale du livre d'artiste* (1990), op. cit., p. 15. Ils correspondent à une tendance de plus en plus répandue qui, par facilité, désigne sous le mot « livre d'artiste » et, plus récemment, en anglais « artist's book », tout livre auquel a collaboré un artiste.

3. Voir la bibliographie chronologique rassemblée dans notre *Livres d'artistes*, op. cit.

4. Nous l'avons fait dans l'article déjà cité « 1962 et après. Une autre idée de l'art » (*Sur le livre d'artiste*, op. cit., p. 364-367). Rappelons-en les premiers repères, tous italiens: en 1971, la publication en revue de la liste de Germano Celant, « Book as Artwork (1960-1970) », citée plus haut; en 1972, deux expositions avec catalogue, l'une à Milan (« I denti del drago. Le trasformazioni della pagina et del libro nell'era post-gutenbergiana », par Daniela Palazzoli) et l'autre à Venise, dans le cadre de la XXXVI^e Biennale (« Il libro come luogo di ricerca », par Daniela Palazzoli et Renato Barilli). Dans aucune de ces publications ne se rencontre l'appellation « livre d'artiste », sauf une fois, en passant, sous la plume de Barilli.

5. « Libri e dischi d'artista/Artists' Books and Records », in *Contemporanea*, catalogue d'exposition, Firenze, Centro Di, 1973, p. 411-422.

du catalogue, signé de John Perreault, « Some Thoughts on Books as Art¹ », tout en ne reprenant pas l'expression « livre d'artiste » du titre, explique très clairement à quelles qualités on le reconnaît : son indépendance à l'égard de la tradition artistique, ses pages reliées en une séquence définie, sa production en série qui permet une circulation facile et décentralise le système de l'art, enfin sa discrétion qui le distingue de l'emphase des livres de bibliophilie.

L'ARTISTE EN GÉNÉRALISTE ET L'ART DE L'INTERMEDIA

Le terme « artiste », dans l'expression « livre d'artiste », n'est pas une dénomination par défaut ; il n'est pas un mot vague susceptible de désigner tour à tour un peintre, un sculpteur ou un graveur, comme c'est le cas lorsque les bibliophiles en usent. Dans les années soixante, qui voient naître le livre d'artiste et qui décident de sa nature, se dit « artiste » tout créateur qui, d'une part, abandonne les genres reconnus que sont précisément peinture, sculpture et gravure et qui, d'autre part, ne se définit plus par référence au matériau travaillé ou à une technique utilisée (la peinture faisant le peintre). Par exemple, nombreux sont ceux qui tout en se servant de la photographie refusent de se dire photographes, ainsi de Boltanski, Le Gac, Gerz ou Ruscha ; nombreux sont ceux qui réalisent des films sans être cinéastes, ainsi de Baldessari, Weiner, Darboven, Nauman, de Vries ou Matta-Clark. C'est que pour eux une technique donnée n'est jamais cultivée pour elle-même, mais est un moyen, souvent non exclusif, de mener à bien une œuvre dont ni la fin ni le sens ne s'épuisent dans la production d'un objet identifiable par sa technique (comme « peinture », qui peut signifier à la fois un savoir-faire et son résultat) : une œuvre qui, pour beaucoup, cherche dans l'art une manière de vivre et, réciproquement, dans la vie

une réalisation de l'art². « *There is no art and life, only life* », il n'y a pas l'art et la vie, seulement la vie, disait Ulises Carrión³. Dès 1958, Allan Kaprow annonçait ce que seraient « les alchimies des années soixante » en constatant que « les jeunes artistes d'aujourd'hui n'ont plus besoin de dire "je suis peintre" ou "poète" ou "danseur". Ils sont simplement "artistes"⁴ ». « Artiste » est donc celui qui tente d'étendre son intervention au-delà du domaine spécialisé des beaux-arts en s'efforçant de mettre au service de la création des moyens d'expression empruntés à l'existence quotidienne, ce dont le livre est un exemple. En effet, ce sont toutes sortes de nouvelles activités artistiques qui s'inventent ou se réinventent en même temps que le livre d'artiste : la poésie sonore, l'art corporel, l'art vidéo, le Mail Art, le Land Art, le happening, etc. ; et nombre d'autres, indéfinies, baptisées du nom vague d'« actions ».

Il importe par ailleurs de noter que, presque toujours, elles sont pratiquées ensemble. Il n'y a pas de « spécialistes » du livre d'artiste, mais des gens qui font, conjointement, de la photographie, de la performance, de la musique et de la poésie, etc. Dieter Roth, par exemple, sans revendiquer le statut de poète, de musicien, de peintre ou de graveur, fait de la poésie, de la musique, de la peinture, de la gravure, et aussi des livres. Pour Richard Long, la marche dans la nature, la photographie, le texte et la sculpture sont des activités complémentaires dont la corrélation seule constitue l'œuvre : « L'art peut être un pas ou une pierre. Une sculpture, une carte, un texte, une photographie : toutes les formes de mon travail sont égales et complémentaires⁵. » « Égales » mais « complémentaires », ce qui signifie qu'aucune forme n'est indépendante des autres, donc autosuffisante. Aussi Long refuse-t-il d'exposer ses livres séparément. L'œuvre d'Ian Hamilton Finlay est celle d'un poète, mais aussi d'un jardinier et d'un

sculpteur, d'un genre cependant particulier puisqu'il ne réalise pas lui-même les objets qu'il conçoit. Jochen Gerz écrit des textes, leur associe des photographies, fait des performances et des installations, réalise des vidéos. Maurizio Nannucci s'exprime à travers des actions, des multiples, des écritures au néon, des publications en livres, disques ou vidéos et quantité d'*ephemera*⁶.

L'imprécision apparente du mot « artiste » dans « livre d'artiste » cache donc une redéfinition en vérité très précise de la fonction artistique et une mutation historique du statut de l'artiste. Sur fond d'une crise des disciplines artistiques traditionnelles et d'une désaffection des grands genres par les créateurs les plus jeunes, se développe une conception expérimentale de la création : non seulement celle-ci passe par l'appropriation artistique de moyens non artistiques (le livre, le disque, le corps, le réseau postal, le tampon, etc.), démarche dans la logique de l'histoire de l'art au xx^e siècle qui, depuis les papiers collés cubistes, n'a cessé d'élargir ses moyens ; mais encore et surtout elle explore systématiquement la combinaison entre tous les moyens disponibles de façon à ouvrir de nouveaux domaines à la création. Ce que le

1. John Perreault, « Some Thoughts on Books as Art », in *Artists' Books*, catalogue d'exposition, Philadelphia, Moore College of Art, 1973, p. 15-21.

2. Cf. notamment *infra*, chapitre troisième.

3. Ulises Carrión, dans *TV-Tonight-Video*, 1987 (cité par Guy Schraenen, « We Didn't Think of Winning », in *Ulises Carrión*, catalogue d'exposition par Guy Schraenen, Amsterdam, Museum Fodor, Bremen, Neues Museum Weserburg, 1992, p. 13).

4. Allan Kaprow, « The Legacy of Jackson Pollock », *Art News*, vol. LVII, n° 6, 1958, traduit sous le titre « L'héritage de Jackson Pollock », in *L'Art et la Vie confondus*, textes réunis par Jeff Kelley et traduits par Jacques Donguy, coll. « Supplémentaires », Paris, Centre Georges-Pompidou, 1996, p. 39.

5. Richard Long, « Words After the Fact » (1982), in *Touchstone*, Bristol, Arnolfini, 1983, non paginé.

6. Sur cette production imprimée souvent associée au livre d'artiste, on consultera *Extra Art A Survey of Artists' Ephemera 1960-1999*, catalogue d'exposition par Steven Leiber, San Francisco, CCAC, Santa Monica, Smart Art Press, 2001.

critique américain Harold Rosenberg a décrit en 1972 comme une « dé-définition » de l'art et des arts¹, dé-définition qui rend la nature de l'art ambiguë et la délimitation des genres incertaine, n'est pas une perte pour l'art. En y dénonçant une sorte de nihilisme artistique, Rosenberg néglige le fait qu'une telle dé-définition est précisément ce qui permet à de nouvelles formes d'apparaître, la dé-définition étant la condition d'une re-définition, en tout cas de la recomposition de nouveaux champs d'expériences artistiques. C'est exactement ce processus de dé-définition des arts, qui va de pair avec une dé-spécialisation des artistes, que Robert Filliou et George Brecht énoncent en anglais sur le carton d'invitation au Festival des Misfits, c'est-à-dire des « inadaptés », en 1962 :

Nous faisons de la musique qui n'est pas de la musique, des poèmes qui ne sont pas de la poésie, des peintures qui ne sont pas de la peinture, mais de la musique qui peut s'adapter [fit] à la poésie, de la poésie qui peut s'adapter à des peintures, des peintures qui peuvent s'adapter à... quelque chose, quelque chose qui nous donne l'occasion d'exercer une imagination heureuse, non spécialisée.

On est bien au-delà de cette « inter-spécialisation » revendiquée par Dotremont, laquelle laisse intactes les anciennes spécialités; on est dans le prolongement de la polyvalence des dadaïstes qui « poursuivent une même tâche sur tous les fronts » et « transcendent les vieilles catégories formalistes en vertu d'une exigence artistique vitale globale », comme l'a montré Marc Dachy². Le terme d'*artiste*, généraliste mais non pas général, se justifie pleinement quand il s'agit de nommer ces créateurs dont la multi- ou l'inter-disciplinarité instaure des territoires artistiques inconnus où déployer un projet artistique unique. Dira-t-on que l'utopie qui les animait a fait long feu? Peut-être et, à vrai dire, peu importe, car les changements d'attitude qu'elle a induits dans la création des œuvres comme dans leur réception continuent de produire leurs effets. Le livre d'artiste est de ceux-là.

La notion d'*intermedia*, mise en avant par Dick Higgins dans un article de 1966³, est l'expression adéquate du type d'activité qui caractérise l'artiste, au sens généraliste du terme. L'auteur en est d'ailleurs lui-même l'incarnation exemplaire: compositeur (élève de John Cage), auteur de pièces de théâtre et acteur de performances, il fut aussi le fondateur à New York, en 1963-1964, de la maison d'édition Something Else Press dont l'intitulé est à lui seul un manifeste et qui publia, entre autres ouvrages, de nombreux livres d'artistes, du mouvement Fluxus en particulier (Cage, Filliou, Brecht, Vostell, Kaprow, Roth, etc.)⁴. Dans cet article, le musicien-écrivain-acteur-éditeur, en un mot l'*artiste*, part du constat suivant: le moteur de l'histoire de l'art moderne, depuis la fin du XIX^e siècle, est la recherche de l'autonomie du médium, chaque art cultivant sa spécificité en s'isolant à la fois des autres arts et de la réalité. Ainsi la « peinture pure » se coupe-t-elle simultanément de la littérature et de la nature. À ce mouvement de purification

croissante, qui contribue à séparer les arts les uns des autres autant qu'à éloigner l'art de la vie – et dont Clement Greenberg, visé mais jamais cité, s'est fait le théoricien – Dick Higgins oppose une esthétique « intermédiaire », celle d'une création qui s'élabore dans la conjonction entre les media artistiques constitués, autant que dans la combinaison entre media artistiques et non artistiques. C'est la raison pour laquelle, dans cette étude marquée par l'esprit de Fluxus qui prône « la continuité plutôt que la catégorisation », la pratique de l'*intermedia* renvoie à une double paternité, celle de Duchamp et celle de Max Ernst. En effet, d'une part elle est conçue comme un prolongement du ready-made: « Le ready-made ou objet trouvé [...] suggère une localisation dans le champ séparant le domaine général des media artistiques de celui des media de la vie. » L'exemple donné par Higgins est celui de Claes Oldenburg, dont les œuvres « se situent entre la sculpture et les hamburgers ». D'autre part, elle est comprise comme une extension du collage: ainsi des œuvres de Rauschenberg, des « dé-collages » de Vostell et surtout, de deux inventions d'Allan Kaprow, l'environnement (« collages enveloppants qui entourent le spectateur ») et, en 1958, le happening (« participation de personnes vivantes incluses dans le collage »).

Le champ de réflexion privilégié de Dick Higgins dans ce texte est, en raison de ses activités propres, le théâtre, où peuvent se rencontrer la vie (dans le happening) et différents arts (littérature, arts plastiques, musique, danse, etc.). Toutefois, son article « *Intermedia* » est publié sur la première page du premier numéro de la lettre d'information sur ses éditions, *The Something Else Newsletter*, tel un manifeste. Il est donc clair que la notion vaut aussi, et peut-être avant tout, pour le livre. On peut penser au mélange de photos et de dessins dans les images d'Annette Messager à

1. Harold Rosenberg, *La Dé-définition de l'art* (1972), trad. Christian Bounay, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992.

2. Marc Dachy, *Journal du mouvement Dada 1915-1923*, Genève, Skira, 1989, p. 171.

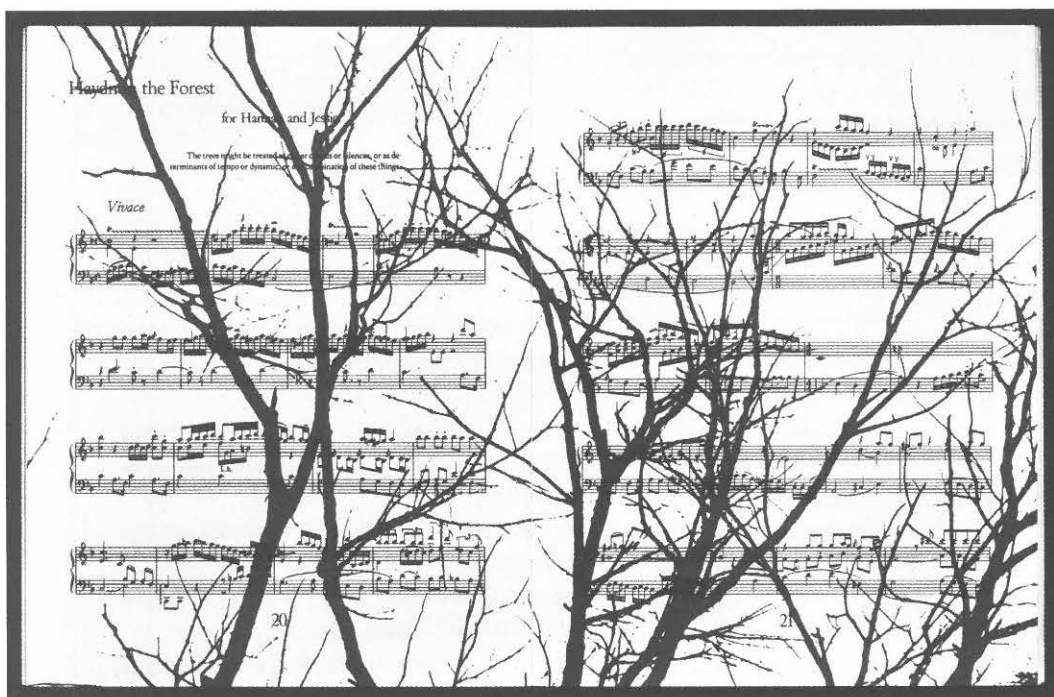
3. Dick Higgins, « *Intermedia* », *The Something Else Newsletter*, vol. 1, n° 1, February 1966. Toutes les citations qui suivent, dans notre traduction, proviennent de cet article. Il a été repris (avec une mise en page intermédiaire de son auteur) dans *foew&ombwhnw*, New York/Barton/Cologne, Something Else Press, 1969, p. 11-29. Une traduction en français est parue dans *Fluxus dixit, une anthologie*, vol. I, textes réunis et présentés par Nicolas Feuillie, Dijon, Les presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2002, p. 201-207. Dick Higgins dit emprunter la notion à Coleridge.

4. Sur Something Else Press, on pourra se reporter au catalogue raisonné des publications par Peter Frank, *Something Else Press: A Documentext Publication*, [s. l.], McPherson & Company, 1983.

propos duquel elle évoque un « bricolage de media¹ » ; à la conjugaison d'images et de textes chez Jean Le Gac qui se présente pour cette raison en « peintre intercalaire » (*Le Peintre intercalaire*, 1990) et selon qui le livre d'artiste est « bâtard par essence² » ; ou encore au genre sans nom des déplacements et chevauchements décrits par Gerz dont le travail consiste, selon ses propres termes, à « exposer des textes dans des

la poésie aux arts visuels ou pratiquer la poésie comme un art visuel³. Dick Higgins lui-même publiera ultérieurement des partitions musicales comme *Piano Album. Short Piano Pieces* (1980) qui font appel non seulement au déchiffrement de notes, mais à la vision d'images. Dans *Ten Ways of Looking at a Bird* (1981), le compositeur demande au violoniste de jouer plus fort quand son œil, en suivant la portée, rencontre,

notamment avec les notes de *La Boîte verte* du premier (1934) et les trois romans-collages du second (publiés entre 1929 et 1934). Ce rapprochement, Higgins ne le tente nullement, et ne mentionne de chacun que l'invention la plus célèbre (ready-made et collage) pour n'en retenir que la méthode intermédiaire qui les inspire. Il est permis de généraliser la remarque et de constater le peu de liens entre le livre d'artiste des années soixante et soixante-dix et les publications des avant-gardes des années vingt et trente du xx^e siècle. L'analyste peut bien de son point de vue dégager certaines parentés concrètes (matériaux ordinaires, présentation pauvre, techniques modernes) et intellectuelles (esprit d'expérimentation, art engagé, volonté d'autonomie). Mais deux raisons au moins empêchent de pousser plus loin le parallèle. La première est que les expériences futuristes, constructivistes ou dadaïstes dans le domaine du livre sont restées celles, isolées, d'un petit nombre d'artistes parmi les plus avancés et, à l'intérieur même de leur œuvre, des tentatives dispersées, au surplus souvent limitées à la typographie ou à la mise en page. Au contraire, les principaux mouvements artistiques apparus dans les années soixante et soixante-dix ont tous, en dépit de leurs différences parfois profondes, eu recours au livre d'artiste qui apparaît alors le véritable creuset des avant-gardes, et sans doute la seule production qui soit commune à la fois aux poètes visuels, aux minimalistes, à Fluxus, aux conceptuels, à



galeries, faire des livres qui ne trouvent pas de place dans une bibliothèque, « écrire » des œuvres littéraires à l'aide de photographies [...] ³ » ; ou enfin à ces « recouvrements » entre photographie, cinéma et vidéo que Raymond Bellour a significativement nommés « l'entre-images⁴ ». Le livre d'artiste est de son côté un bon exemple de création intermédiaire, pour au moins trois raisons. D'abord, il est de l'art qui emprunte la forme et les moyens du livre ordinaire. Ensuite, il fournit un pont indispensable à tous ceux, nombreux, qui comme Roth, Filliou, Gerz, Finlay, Chopin et, on l'a vu, Broodthaers, vont s'en servir, chacun à sa manière, pour passer de

en surimpression sur l'ensemble de la page, l'image d'un jeune homme, et moins fort quand il s'en éloigne. Enfin, le livre d'artiste est un support apte à conserver les traces d'autres activités intermédiaires, comme la performance ou, plus récemment, l'installation, et à tirer de leur fugacité la substance d'une autre œuvre, plus durable, intermédiaire au second degré. On pourrait s'attendre à ce que les références du texte de Dick Higgins à Duchamp et Ernst débouchent sur un rapprochement de ses livres, et de ceux des artistes qu'il a commencé d'éditer à Something Else Press, avec les publications de ces deux précurseurs,

1. Annette Messager, entretien avec Mary Harding in *Die Fortsetzung Romane. The Serials. Les Feuilles*, catalogue d'exposition, Köln, Rheinland-Verlag, 1979, p. 63.
 2. Jean Le Gac, dans un entretien avec l'auteur (2001).
 3. Jochen Gerz, entretien avec Béatrice Parent, « Nous n'avons pas beaucoup parlé ensemble mais aussi comme cela, il a trouvé, je crois, ce qui s'est passé plutôt normal », *Chorus*, n° 10, 1973, p. 30 (reproduit in *Kunstnachrichten* 9/3, 1972).
 4. Raymond Bellour, *L'Entre-Images*, Paris, Éditions de La Différence, 1990, p. 12. Il y est question de la vidéo comme d'une « passeuse ».
 5. Cf. *infra*, chapitre deuxième.

Richard Hamilton

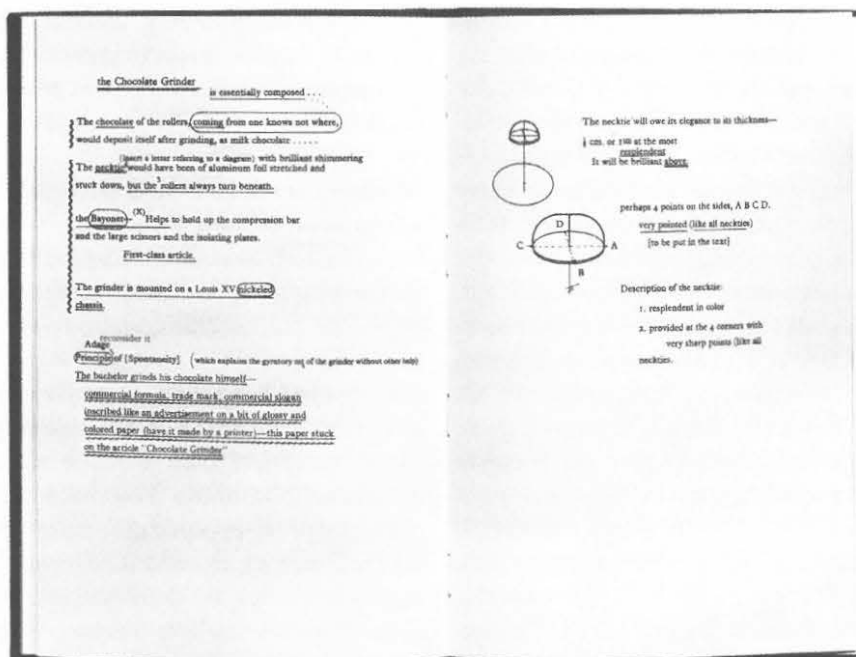
The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even

Stuttgart / London / Reykjavik, Hansjörg Mayer,

New York, Jaap Rietmann, 1976.

2500 ex. 23,5 x 15,5 cm. 118 p.

l'Arte povera, à l'Art narratif, aux artistes de la performance, à ceux du Land Art anglais, etc. ; phénomène général, la création de livres occupe en outre une place non secondaire mais essentielle – en intérêt toujours, en quantité souvent – dans l'œuvre des artistes concernés. La seconde raison est qu'en dépit des apparences les recherches des artistes du début du siècle sont restées sans véritable lendemain, sans postérité réelle, comme une parenthèse dans l'histoire du livre. Elles n'ont pas servi de modèles, même lointains, aux futurs créateurs de livres d'artistes ; c'est même l'inverse qui s'est passé : ce sont les œuvres récentes qui ont, de temps à autre, amené rétroactivement une reconnaissance ponctuelle du passé, les plus jeunes découvrant le travail de leurs aînés à la faveur de leurs propres créations.



C'est parce qu'il a inventé ou réinventé la poésie sonore et les dactylopoèmes qu'Henri Chopin rencontre Pierre Albert-Birot et Raoul Hausmann à la fin de leur vie et prend connaissance de *l'Ursonate* ou des travaux à la machine à écrire de Kurt Schwitters¹. C'est parce qu'ils publient des poètes concrets que les éditeurs de la revue *Tau/ma*, Mario Diacono et Claudio Parmiggiani, ajoutent à leurs boîtes de livres d'artistes contemporains quelques rééditions de livres russes, mais aussi bien de poètes baroques : ils retrouvent les recherches typographiques du constructivisme avec la même curiosité historique qu'ils mettent à exhumier la littérature figurée, vieille de trois siècles. De même, c'est sous l'effet des premières manifestations de Fluxus que Dada va être redécouvert par les artistes du mouvement et que, par exemple, Dick Higgins va rééditer certaines des publications dadaïstes oubliées (*Dada Almanach* de Richard Huelsenbeck, par exemple)². C'est aussi parce que Richard Hamilton a publié sous son nom en 1960 une « version typographique » en anglais des notes de Duchamp pour *Le Grand*

Verre que des artistes comme Davi Det Hompson ont compris qu'il y avait des possibilités artistiques importantes du côté du livre³. Il est d'ailleurs révélateur que ce soit à la faveur d'un livre d'artiste (d'abord intitulé par Richard Hamilton *The Green Book*, puis réédité sous le titre *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*) qu'après coup *La Boîte verte* de Duchamp ait été reconnue comme le livre (qu'elle n'a jamais été !) d'un précurseur.

Aussi ne peut-on qu'acquiescer à l'opinion de Clive Phillpot, alors chargé des livres d'artistes à la bibliothèque du Museum of Modern Art, quand il soutient que la notion de livre d'artiste « appartient aux années soixante et à celles qui suivent et que l'essai pour reconstruire une histoire qui la ferait remonter aux années vingt et trente, à Lissitzky, Duchamp et autres, est un malentendu sur la nature des origines des livres d'artistes ». Tenant le même raisonnement au sujet des revues d'artistes que nous avons évoquées plus haut, il avance ces deux arguments, également valables pour les livres : Lissitzky, Schwitters et Van Doesburg, « à la différence des

1. Henri Chopin reproche d'ailleurs vigoureusement au mouvement surréaliste d'avoir tout fait pour faire oublier le dadaïsme. En même temps, Dada est pour lui une fin, « une liquidation des langages anciens », non un commencement : « On a 1909-1950, c'est encore littéraire. Et à partir de 1950, tu as des media nouveaux [...] et ces media viennent là pour infirmer la première partie. » (« Entretien avec Henri Chopin », par Jacques Donguy, in *Poésure et Peinture*, Marseille, Musées de Marseille, 1993, p. 365 et 370.)

2. Higgins, par sa belle-mère allemande, connaissait le dadaïsme. Mais il note que, si la réédition de publications Dada s'imposait, c'est précisément « parce que tout ce que nous avions à l'époque, c'était l'image journalistique de Dada » (« Entretien avec Dick Higgins » par Jacques Donguy, in *Poésure et Peinture*, op. cit., p. 428). Motherwell avait cependant publié dès 1951 *The Dada Painters and Poets: An Anthology* (New York, Wittenborn-Schultz, 1951), recueil que Cage avait lu. En 1958 fut organisée à la Kunsthalle de Düsseldorf une exposition intitulée « Dada. Dokumente einer Bewegung ». La première édition du livre de Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art* (New York, Abrams) date de 1965. La première rétrospective de l'œuvre de Duchamp aux États-Unis n'eut lieu qu'en 1963, à Pasadena, mais la plus marquante fut celle de New York, en 1973, grâce notamment à K. McShine, actif défenseur des artistes des nouvelles avant-gardes, à travers notamment l'exposition « Information », en 1970.

3. Davi Det Hompson, cité par Nancy Princenthal, « Artist's Book Beat », *The Print Collector's Newsletter*, n° 6, January-February 1993, p. 235 : « Ce livre [de Richard Hamilton] déclencha quelque chose de très profond en moi, et chez un tas d'autres gens, en proposant un système pour faire de l'art par le moyen de livres. »

artistes des années soixante, n'utilisaient pas consciemment la production d'une revue pour mettre en question la nature des œuvres d'art, pas plus qu'ils ne faisaient de l'art spécialement pour le disséminer à travers un medium réservé à la communication de masse¹. Si le second argument appelle sans doute des nuances concernant les livres constructivistes russes, le premier est indiscutable. Rowan Watson, pourtant historien du livre ancien, a soutenu un point de vue semblable, depuis la bibliothèque d'un autre musée, celle du Victoria and Albert Museum de Londres: « Les livres d'artistes n'ont pas d'histoire; il est très dangereux d'en construire une. Nous devons les aborder pour ce qu'ils sont et élaborer autour d'eux des textes qui évitent toute référence à une tradition supposée. [...] Peut-être que les idées qu'ils nous proposent ont eu des précurseurs, même des précurseurs en forme de livres, mais situer les livres d'artistes contemporains en faisant appel à une tradition historique est très peu efficace². »

LA CHOSE ET LES MOTS

Même dans l'acception restreinte qui vient d'être analysée, l'expression « livre d'artiste » a ses insuffisances propres. Elles ont été relevées dans la deuxième moitié des années soixante-dix, lorsque l'appellation autant que le genre auquel elle renvoyait n'étaient pas encore clairement établis et faisaient l'objet de discussions aussi bien chez les artistes (Ulises Carrión ou Richard Kostelanetz) que chez les spécialistes (Clive Phillpot)³. L'objection essentielle, à laquelle se ramenaient toutes les autres, venait de ce que « livre d'artiste » laisse entendre que le genre se définit par la profession de l'auteur, alors qu'il ne suffit pas à un artiste de l'être pour que ses livres soient des livres d'artistes. Tout comme on parle d'art corporel ou de peinture, en faisant référence à la mise en œuvre d'un matériau ou d'un support et non à

la fonction de l'auteur, il faudrait parler d'« art du livre », mais ces mots ont déjà un emploi. Cela fut cependant proposé au début par Clive Phillpot⁴, qui tenta de distinguer deux « arts du livre », *book art* (pour le livre d'artiste) et *art of the book* (pour le livre enluminé et le livre illustré), avant qu'il s'aperçût que, même en anglais, la distinction des mots était plus fragile que la distinction des choses.

Pour pallier l'imprécision de l'appellation « livre d'artiste » et éviter le risque d'une acception trop étendue de ces mots, une solution fut défendue à la fois par Carrión et Phillpot qui, entre 1980 et 1982 surtout, avaient engagé, par revues interposées, un débat sur la nature et la définition du livre d'artiste. Maintenant que celui-ci a perdu de son étrangeté, il n'est pas inutile de les relire, de constater quels efforts étaient consentis alors de part et d'autre pour rivaliser de précision, faire assaut de rigueur, et si possible avoir le dernier mot dans cette tentative pour penser la spécificité de ce genre de livres alors très troublants pour l'analyste parce que si semblables en apparence aux autres livres et néanmoins si singuliers dans leur contenu et leur finalité. Chacun des deux auteurs reprochait justement à l'autre de ne pas suffisamment rendre compte de cette singularité. Carrión le premier proposa de faire une distinction entre *artists' books* et *bookworks*, entre *livres d'artistes* et *œuvres-livres* (le mot anglais, composé sur le modèle de *earthwork* forgé à la fin des années soixante, sonne mieux que sa traduction en français), c'est-à-dire entre un sens large et un sens restreint: « Je préférerais opter pour «œuvres-livres», qui libère [ces livres] de l'appropriation des artistes et souligne en même temps le livre comme forme, comme œuvre autonome. Pour la même raison, j'utiliserais le terme «livres d'artistes» pour tous les livres faits par des artistes, quels que soient ces livres, incluant par là les catalogues, les biographies, etc.⁵ » Si l'on suit Carrión, *few&ombwhnw* de

Dick Higgins, recueil des écrits de l'artiste où fut repris entre autres l'article « Intermedia », serait un « livre d'artiste » tandis que *Ten Ways of Looking at a Bird* serait une œuvre-livre. (Une distinction analogue peut s'établir à propos des disques entre « *artists' record* » et « *recordwork*⁶ ».)

À son tour, Phillpot insiste dans le même sens sur la nécessité de distinguer entre « livres d'artistes » et « œuvres-livres », à condition toutefois que cette dernière formule soit précisée en « œuvres-livres d'artistes » (*artists' bookworks*). La raison en est qu'abandonnant la référence à l'artiste, « la définition de Carrión

1. Clive Phillpot, « Art Magazines and Magazine Art », *loc. cit.*, p. 52 pour les deux citations.

2. Rowan Watson, texte (sans titre) pour le catalogue d'exposition *Books Are Important*, Domart-en-Ponthieu, Maison du LAC, 1994, non paginé.

3. On peut avoir un aperçu de ces débats dans Ulises Carrión, « The New Art of Making Books », *Kontext* n°s 6-7, 1975, et « Bookworks Revisited », *The Print Collector's Newsletter*, March-April 1980 (tous deux repris dans *Second Thoughts*, *op. cit.*, et, en traduction française, dans *Quant aux livres. On Books*, Genève, Héros-Limite, 1997, rééd. 2008); Richard Kostelanetz, « On Book Art », *Leonardo*, vol. XII, n° 1, 1979; Clive Phillpot, « Books, Book Objects, Bookworks, Artists' Books », *Artforum*, May 1982. Certains de ces textes ont été ultérieurement repris, en totalité ou en partie, dans l'anthologie de textes critiques (« Dix points de vue sur le livre d'artiste ») de notre *Livres d'artistes*, *op. cit.*, et dans *Artists' Books* (Joan Lyons ed.), *op. cit.*

4. Clive Phillpot, « Book Art: Object and Image », in *Artists' Bookworks* (catalogue d'exposition, London, British Council, 1975) et « Book Art digressions », in *Artists' Books* (catalogue d'exposition, London, Arts Council of Great Britain, 1976). L'auteur s'est lui-même corrigé au début de son article « Books, Book Objects, Bookworks, Artists' Books », *loc. cit.*, p. 77.

5. Ulises Carrión, « Bookworks Revisited », *loc. cit.*, § 19 (nous traduisons). L'auteur signale en note qu'il a trouvé le néologisme *Bookwork* dans le titre du catalogue de l'exposition *Artists' Bookworks* (cf. note précédente), sous la responsabilité de Martin Attwood. Si Clive Phillpot y apparaît comme auteur de l'un des articles, il n'y emploie pas encore le terme *bookwork*, pas plus d'ailleurs que l'expression *artists' book*, « livre d'artiste ». Ajoutons que dans ce catalogue, bilingue, le titre anglais, intraduisible, est paraphrasé en allemand *Kunstwerke in Buchform* (« œuvres d'art en forme de livre »).

6. Ce dont témoigne le titre du catalogue de disques d'artistes déjà cité: *Broken Music: Artists' Recordworks*.

propose implicitement que "book-works" [œuvres-livres] puisse inclure des livres qui ne seraient pas du tout faits par des artistes visuels¹. Cette remarque confirme que le mot « artiste » dans « livre d'artiste » a bien le sens large qu'on a défini plus haut, mais que cette largeur ne doit pas excéder les limites des arts plastiques et englober, par exemple, écrivains, chorégraphes ou musiciens. À un moment où, on l'a dit, les frontières entre les arts tendent *de facto* à s'estomper et tombent sous le coup de critiques comme celles de Higgins et des artistes Fluxus, cette exigence peut étonner. Il est vrai qu'elle ne vise que le sens premier du mot « artiste » qui incluait alors (l'usage a changé depuis) les praticiens de tous les arts, dont les musiciens, chorégraphes et écri-

vains². Mais, plus généralement, l'enjeu est de défendre la légitimité d'une forme d'art inédite, et, pour ce faire, il est essentiel de lui trouver un nom, et un nom approprié à la nouveauté de son apport. En l'occurrence, cette précaution s'explique par la crainte que, devant des livres qui ressemblent de si près... à des livres, soit tenu pour négligeable le travail artistique proprement dit, c'est-à-dire la prise en considération du medium comme tel: « Beaucoup de gens rassemblent des pages, mais peu conçoivent leur œuvre du point de vue du medium³. » Aussi pour définir ce qu'il entend par « œuvres-livres », Phillpot rappelle-t-il qu'il ne suffit pas que de tels livres soient « faits ou conçus par les artistes », mais qu'il est nécessaire qu'ils soient aussi « des œuvres d'art en forme de livres (*artworks in book form*)⁴. »

Ces distinctions terminologiques peuvent après coup paraître quelque peu byzantines. Carrión et Phillpot n'eurent cependant pas le monopole de ces tâtonnements lexicaux, puisque, dès 1977, dans son texte introductif à la première exposition de livres d'artistes de retentissement international, parce que présentée dans le cadre de la sixième Documenta, Rolf Dittmar avait déjà éprouvé le besoin de définir ce qu'était « un livre sous sa forme occidentale » par rapport à un album d'estampes, à une suite de planches, etc., en insistant sur la reliure et la succession des pages, ainsi que sur le fait qu'un livre ne s'ouvre qu'en montrant une double page qui cache les précédentes et les suivantes⁵. Il avait à cette occasion essuyé les railleries du collectionneur américain Peter Frank qui, pour en avoir vraisemblablement subi les conséquences puisqu'il avait collaboré avec Dittmar pour la sélection des œuvres exposées, se moqua ensuite avec drôlerie des subtilités des Européens en la matière, annonçant malicieusement que les critiques et artistes américains allaient certainement prendre leur revanche⁶.

En outre, ces distinctions se révélèrent inopérantes puisque *bookwork* ne supplantait pas *artist's book*, et, pas plus que « livre d'artiste » en français, ne parvint à empêcher les confusions avec d'autres productions: le « livre illustré » et surtout le « livre-objet », ce dernier explicitement récusé par Carrión comme par Phillpot qui l'accusent à juste titre de dévoyer la spécificité formelle du livre dans l'objet sculpté. Dès 1981, par exemple, on pouvait lire en sous-titre du catalogue d'une exposition intitulée « Bookworks »: *Sculptural Books by 20 Artists*⁷; et, dix ans après, dans le glossaire d'un catalogue, on trouvait cette définition de *bookwork* qui l'identifie absolument au livre-objet: « Œuvres-livres [*bookworks*] / objets-livres [*book-objects*]: œuvres d'art sous forme de livre, généralement uniques, incorporant ensemble ou séparément peinture, reliure élaborée, collages et matériaux divers⁸. » L'usage aidant, *bookwork* est devenu synonyme de livre-objet et, à partir de 1973, première occurrence attestée du terme en anglais, l'expression *artist's book* s'est progressivement imposée pour désigner les livres dont il est ici question⁹.

De ce débat, à l'exception de Carrión, les artistes sont absents: ils ont fait la chose avant qu'elle reçoive un nom et ils ont continué, sans s'occuper de ces discussions qui répondent à la nécessité où sont bibliothécaires, historiens et sans doute esthéticiens de classer pour ranger ou de définir pour comprendre. Comment néanmoins les artistes appelaient-ils ce qu'ils faisaient? Ruscha, dans ses premiers entretiens, parle simplement de « livre ». Beaucoup plus tard, quand « livre d'artiste » est une appellation bien établie et qu'il est reconnu comme un auteur considérable dans ce domaine, Peter Downsbrough déclare: « Je n'aime pas cette appellation. Je préfère parler de "livres" tout simplement: on ne parle pas de "livres d'écrivains"¹⁰! » Lawrence Weiner partage ce point de vue et se méfie d'une

1. Clive Phillpot, « Books, Book Objects, Bookworks, Artists' Books », *loc. cit.*, p. 77.

2. C'est précisément sur ce sens large qu'Ulises Carrión s'appuie dans « We Have Won, Haven't We? », § 4, *Flue*, vol. III, n° 2, 1983, p. 39-41 (repris dans *Quant aux livres. On Books*, *op. cit.*, p. 86-95).

3. Clive Phillpot, *ibid.*

4. Clive Phillpot, *ibid.*

5. Rolf Dittmar, « Bücher », in *Documenta 6*, *loc. cit.*, p. 297.

6. Peter Frank, « Documenta's Book Policy », *Art-Rite*, n° 14, 1977, p. 51. Ce ne fut pas exactement le cas, puisque ce furent les articles ultérieurs de Carrión (mexicain d'origine, néerlandais d'adoption) et de Phillpot (américain d'adoption, mais britannique d'origine) qui alimentèrent surtout le débat.

7. *Bookworks*, catalogue d'exposition, Bracknell [G.-B.], South Hill Park Centre, 1981.

8. *Book As Art*, catalogue d'exposition, Boca Raton Museum of Art, 1991, p. 78.

9. Il figure, on l'a dit, dans le titre même du catalogue d'exposition *Artists' books*, à Philadelphie, en 1973.

À cette date Clive Phillpot parle de *book art*, par exemple dans: « Book Art », *Studio international*, July-August 1973. L'expression « livre d'artiste » n'apparaît pas non plus dans l'étude inaugurale de Germano Celant « Book as artwork 1960-1970 », précédemment citée et publiée à cinq reprises entre 1971 et 1977. Tel Sisyphe, Clive Phillpot est une fois encore longuement revenu sur ces distinctions terminologiques en 1998: « Books by Artists and Books as Art », in Cornelia Lauf and Clive Phillpot, *Artist/Author: Contemporary Artists' Books*, New York, Distributed Art Publishers and The American Federation of Arts, 1998, p. 30-50.

10. Marie-Thérèse Champesme, *Notes. Conversation avec Peter Downsbrough*, Bruxelles, Éditions Facteur humain, 2007, p. 47.

appellation qu'il juge « impropre » et qui risque de contribuer à la « ghettoïsation du livre d'artiste¹ ». Sans doute ; mais il est difficile de nier que ces livres ne sont pas tout à fait assimilables à ceux que nous voyons dans les librairies et les bibliothèques, qu'ils ont une autre histoire et qu'ils poursuivent d'autres fins ; qu'on ne peut non plus les confondre avec les écrits d'artiste en tout genre (journal de travail, correspondance, manifeste, article, etc.), particulièrement abondants à partir des années soixante. En d'autres termes, le recours au médium du « livre » ne suffit pas à les définir. Le dilemme (qui n'est qu'un aspect de celui qui, plus généralement, traverse tout l'art des années soixante) est le suivant : s'il est vrai qu'en se tournant vers le livre les artistes aspirent à concevoir l'art autrement, voire à en sortir, il n'en reste pas moins que, fondus dans le vaste domaine de la librairie, les leurs risquent d'être réduits à l'insignifiance et d'y perdre toute efficacité critique. Y prêtera-t-on attention si un mot n'aide pas à les distinguer des autres livres ? (Pour notre part, nous n'aurions pas insisté sur ces questions de définition et de nom « propre » si l'enjeu n'avait été, au début de cette recherche dans les années quatre-vingt, institutionnel : les spécialistes du livre illustré traditionnel, bien que refusant tout intérêt à la production de « livres d'artistes » qu'ils traitaient par le mépris, commençaient, on l'a vu, à s'en approprier le nom, contribuant à créer une confusion qui, comme toujours, tournait à l'avantage de la forme établie. Concrètement, cela signifiait qu'il était plus difficile encore de faire accepter par la Bibliothèque nationale la nécessité de les conserver. N'avons-nous pas retrouvé un jour, dans le fichier du département des imprimés, un des premiers livres de Claude Closky arrivé par le Dépôt légal et coté El, « éliminable » ?) Jean Le Gac se souvient qu'au début des années soixante-dix, lui et ses amis, qui comptaient alors Boltanski et Gette, parlaient de « petits livres, car ils

n'avaient pas beaucoup de pages ». Lui non plus n'aime pas « livre d'artiste », qui laisse entendre qu'on aurait affaire à un genre particulier, un « concept », « une création [...] destinée au livre d'artiste² », alors qu'il s'agit de se servir du livre comme d'un moyen, d'un « canal », dit-il, parmi d'autres. Cette question est importante, on va y revenir.

Avant d'aller plus loin, que conclure ? ou plutôt quelle conduite tenir ? Devant l'impossibilité d'éliminer l'arbitraire des dénominations en forgeant de nouvelles, tout aussi contingentes, qui comportent leurs propres insuffisances, introduisent des difficultés supplémentaires et surtout sont impuissantes à aller contre l'usage établi, il convient de ne pas s'attarder davantage sur les questions de mots, mais de se remémorer à leur endroit le précepte de Pascal qui, s'interrogeant sur la liberté des définitions de noms, conseillait de n'en pas abuser « en donnant le même à deux choses différentes ». Il ajoutait : « Ce n'est pas que cela ne soit permis, pourvu qu'on n'en confonde pas les conséquences, et qu'on ne les étende pas de l'une à l'autre. Mais si l'on tombe dans ce vice, on peut lui opposer un remède très sûr et très infaillible ; c'est de substituer mentalement la définition à la place du défini [...] »³. Et comme dans le cas qui nous occupe il n'est pas question de géométrie, mais d'art, l'examen d'œuvres choisies, qui nous a déjà aidée à établir une définition du livre d'artiste, pourra ici ou là en soutenir la mémoire.

Ces détours, pour infructueux qu'ils se révèlent, n'auront cependant pas été inutiles. Les tentatives lexicales de Phillpot comme de Carrión pour trouver le nom adéquat ont leur justification, sinon leur réussite, dans la nécessité d'une réflexion proprement esthétique sur le livre d'artiste dont l'un et l'autre expriment de cette manière le manque et à laquelle ils invitent. C'est à leur obstination à définir, discriminer, nommer que nous devons d'avoir compris ceci : si l'on veut saisir ce qui du livre d'un

artiste fait une œuvre, il est essentiel de chercher à déterminer les caractères irréductibles du « livre comme forme » (Carrión) ou, ce qui revient au même, d'essayer de penser « l'œuvre d'art sous forme de livre » (Phillpot).

LE LIVRE COMME FORME

La définition du livre d'artiste par la profession de son auteur ne peut être à l'évidence que nominale. Sa définition réelle passe par une interrogation sur le livre comme forme artistique. Il convient donc de dépasser le point de vue qui a été le nôtre jusqu'ici : d'abord celui d'une description matérielle du livre d'artiste et de ses caractéristiques éditoriales distinctives, puis celui d'une clarification du propos général qui est le sien au regard d'autres utilisations artistiques du livre. Commencer à le faire à tout le moins, s'il est vrai que cette question est la question par excellence, laquelle ne cessera d'être reprise au long de cette étude.

Il est utile de revenir une dernière fois dans ce chapitre à Ruscha, ne serait-ce qu'en raison du caractère radical de ses livres, qui a pu faire croire qu'aucun souci artistique n'y présidait. Or, au sujet du premier, *Twentysix Gasoline Stations*, formellement le plus insignifiant à première vue, Ruscha a expliqué qu'il n'avait rien à dire de particulier sur l'essence, pas davantage sur la photographie, mais que, dans ce livre dépourvu de texte, c'étaient cependant le titre et sa disposition sur la couverture qui avaient en quelque sorte décidé du contenu : « Le premier livre est sorti

1. « Lawrence Weiner in Conversation with Umbrell on Books », *Umbrella*, vol. XXVI, n° 1, May 2003.

2. Repris sous le titre « A Conversation with Judith Hoffberg on Books », in *HAVING BEEN SAID: Works and Interviews of Lawrence Weiner 1968-2003*, ed. Gerti Fietzek & Gregor Stemmerich, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2004, successivement p. 415 et 421.

3. Jean Le Gac, « Entretien » par Nolwenn Chauvin in *Livres d'enfances*, catalogue d'exposition, Saint-Yrieix Pays-Paysage, 1998, p. 95.

4. Blaise Pascal, « De l'esprit géométrique », in *Pensées et Opuscules*, éd. Léon Brunschvicg, Paris, Hachette, 1971, p. 166.

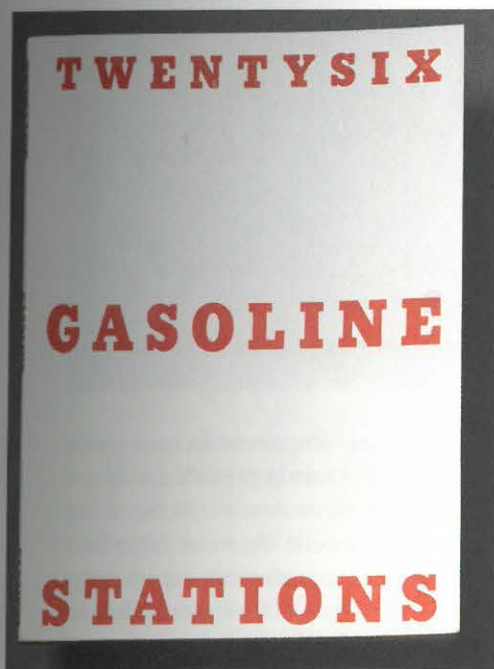
Edward Ruscha

Twentysix Gasoline Stations

[Los Angeles], 1963, 400 ex.

Rééd. 1967, 500 ex.; 1969, 3 000 ex.

18 x 14,2 cm, 48 p.



d'un jeu avec les mots. Le titre est venu avant même que j'aie pensé aux images. J'aime le mot "gasoline" et j'aime la qualité particulière de "twenty-six". Si

vous regardez le livre vous verrez comme la typographie fonctionne bien. J'ai travaillé sur tout cela avant de prendre les photographies. Non que j'avais un message important au sujet des photographies ou de l'essence, ou de n'importe quoi de semblable – tout ce que je voulais, c'était une chose qui ait de la cohésion¹. »

« *A cohesive thing* ». En quel sens ? Celui d'un livre à voir, doté de son unité propre, qui ne lui vient ni de son sujet ni de sa technique, mais pour ainsi dire de l'articulation entre la possibilité d'un titre (une idée) et sa réalisation typographique sur une couverture (la maquette), d'où va naître un volume, aux deux sens de ce mot. Le volume commence en effet avec les trois mots du titre en grandes capitales de couleur rouge orangé, simplement disposés en blocs sur toute la largeur de la couverture et distribués un par un sur trois lignes, en haut, au milieu et en bas, au prix d'ailleurs de la disparition du trait d'union qui lie normalement *twenty* à *six* et de la légère réduction du corps des lettres de ces deux mots. Rappelons au passage que Ruscha est aussi, dans son œuvre de peintre, l'auteur de *word-paintings* (tableaux de mots). Plus tard, revenant

Edward Ruscha

Real Estate Opportunities

Lithographie, Tampa, University of South Florida, 1970.

30 ex. 40 x 50 cm.

sur cette question, Ruscha insiste sur la réalité plastique et la présence matérielle de ses livres : « Je les considère comme un *matériau visuel*... Je les ai d'ailleurs considérés comme des sculptures. Ils ont un *volume*, ils ont une épaisseur². » C'est si vrai qu'il a fait de quelques-uns de ses livres le sujet de tableaux ou d'estampes où il les représente dans l'espace (en perspective et projetant une ombre), de façon à affirmer leur tridimensionnalité d'objet.

Il faut y insister avec lui car on a sans doute exagéré le caractère conceptuel du livre d'artiste en ne voulant y voir que le domaine d'élection de la « dématérialisation » de l'art dans les années soixante et soixante-dix³. Or, dès cette époque, les artistes les premiers protestent du contraire : Mel Bochner, dans un compte rendu virulent du livre de Lucy Lippard, lui reproche, non sans raison, d'avoir forgé avec ce mot un concept idéologique, qui lui sert à falsifier l'histoire et à « [poignarder] l'art dans le dos⁴ » ; Robert Smithson, dès 1969, quand s'impose l'art conceptuel, déclare que dans l'art « il n'y a pas d'échappatoire à la matière⁵ », pas plus qu'à l'esprit. En ce qui concerne plus précisément Ruscha, Dan Graham

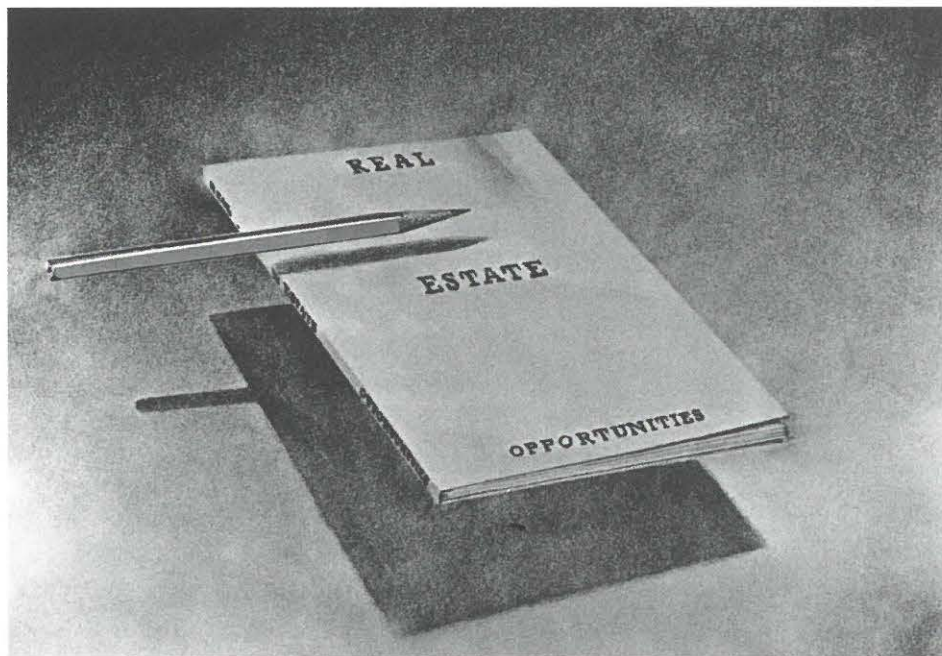
1. Edward Ruscha, entretien avec John Coplans, *loc. cit.*, p. 25 (repris dans Edward Ruscha, *Leave Any Information at the Signal*, *op. cit.*, p. 23).

2. Entretien avec Bernard Blistène, in Edward Ruscha, catalogue d'exposition au Centre Georges-Pompidou, *op. cit.*, p. 85 (repris dans Edward Ruscha, *Leave Any Information at the Signal*, *op. cit.*, p. 303). Nous soulignons.

3. Ainsi Lucy Lippard, auteur de « The Dematerialization of Art », *Art International*, February 1968 (avec John Chandler) et surtout de *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (New York, Praeger; London, Studio Vista, 1973; rééd. Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1997), et significativement cofondatrice, en 1976, avec Sol LeWitt et quelques autres, de Printed Matter, la plus importante librairie de livres d'artistes, à New York. Pour de plus amples développements sur cette question, cf. *infra*, chapitre quatrième. Chaque chapitre de son livre, consacré à la chronique artistique d'une année, commence significativement par la liste des livres d'artistes publiés au fil des mois.

4. Mel Bochner, « Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972 », *Artforum*, vol. XI, n° 10, June 1973, p. 75. Trad. fr.: « Six ans : La Dématérialisation de l'objet d'art », in Mel Bochner, *Spéculations. Écrits 1965-1973*, éd. Christophe Chérif et Valérie Mavridorakis, trad. Thierry Dubois, Genève, Mamco, 2003, p. 276.

5. Robert Smithson, « Fragments of an interview with PA. [Patsy] Norvell » (1969), in Robert Smithson: *The Collected Writings*, ed. Jack Flam, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1996, p. 194.



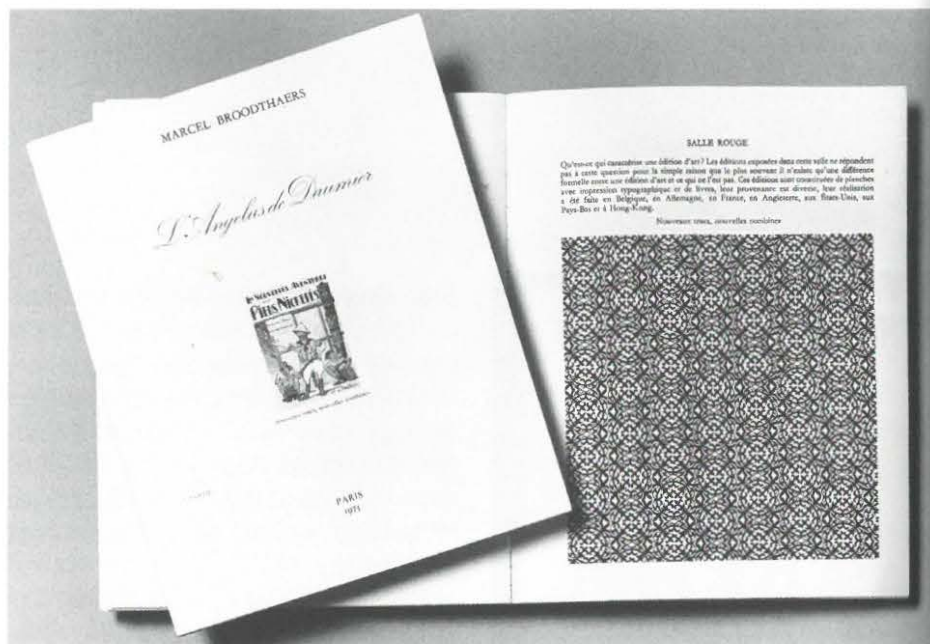
Marcel Broodthaers**L'Angelus de Daumier**

1^{re} et 2^e parties, Paris, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, Musée national d'art moderne, 1975.
25,5 x 20,5 cm. 2 fascicules de 30 p.
Coll. particulière.

Richard Long

Sculpture by Richard Long Made for Martin & Mia Visser
Bergeijk, Dartmoor January 10, 1969, [Haan],
Fernsehgalerie Gerry Schum, [1969].
500 ex. 14 x 21 cm. 18 p.

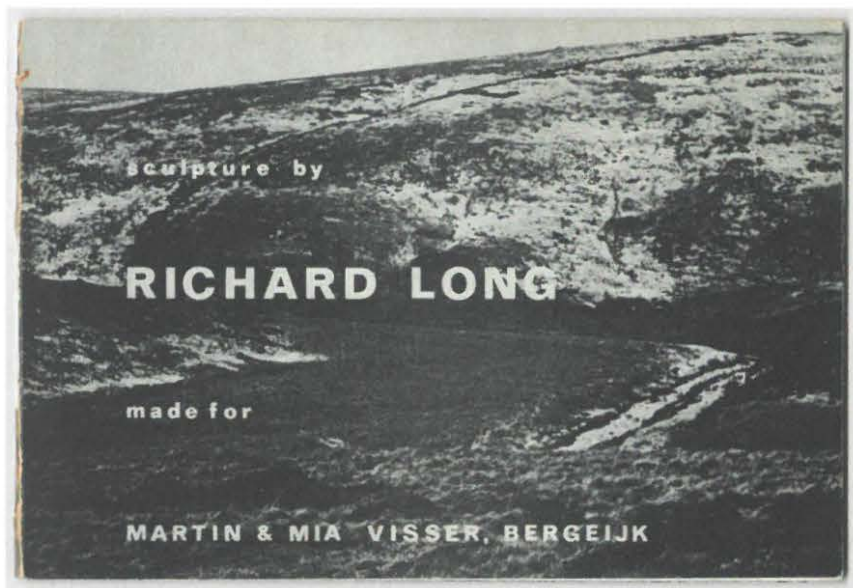
évalue son influence sur ses propres débuts d'artiste conceptuel en l'associant au Pop Art, que son intérêt pour les objets de la société de consommation rend peu suspect de dématérialisation: « En termes d'influence du Pop Art sur l'art conceptuel, à mon avis, Ruscha est le personnage-clé¹. » Au nom de la dématérialisation, on a donc trop souvent négligé de se demander à quelles conditions le livre comme support (avec les propriétés intrinsèques qui déterminent matériellement la structure du codex) peut s'élever à la forme, au sens artistique du mot; en d'autres termes, à quelles conditions s'établit cette indissociation entre le sujet du livre et son mode de présentation livresque, entre la signification et sa manifestation, qui est la marque de l'œuvre d'art et qui fait que le livre n'a pas une forme, mais *est* une forme. Même si celle-ci, dans le livre d'artiste, semble se confondre avec celle du livre ordinaire, quant à lui simple vecteur d'informations qui lui sont extérieures; même si elle est peu spectaculaire, à la différence de celle de la plupart des livres illustrés dont la qualité artistique se réduit trop souvent aux techniques et matériaux utilisés, elle est



bien autre chose qu'un format, que le carré ou le rectangle d'une couverture ou que le parallélepède d'un volume rassemblant des feuillets. La forme, dans le livre d'artiste, appartient à la *conception* du livre et commence avec elle, dans la mesure où le sujet du livre comprend l'exigence de sa mise en livre. Le livre n'est pas *a priori* un medium artistique, mais il peut le devenir. En dépit des apparences, aucun des livres, si discrètement livres, de Ruscha ne se réduit à son sujet patent: une enquête plus ou moins systématique sur tel ou tel élément du décor de la vie californienne. Il faut prendre au mot Ruscha racontant que l'idée du titre décide à la fois de la maquette du livre, de son sujet et des prises de vue. Par là se justifie, par exemple, la présentation d'images en série: celle-ci n'est ni un exercice d'esthé-

tique minimaliste, ni une fin en soi, mais la conséquence de la prise de conscience par l'artiste de la nature elle-même virtuellement sérielle de tout livre. Semblablement, le caractère répétitif des pages de ses livres correspond à la mise en évidence de l'équivalence de principe de chacune d'elles. Non que tout livre d'artiste doive être sériel ou répétitif, mais il faut garder à l'esprit que Ruscha est en ce domaine un pionnier, et que, découvrant la possibilité de faire œuvre avec un livre, il explore les propriétés constitutives de celui-ci. C'est pourquoi le contenu n'y est pas étranger au contenant. S'il y a du minimalisme chez Ruscha, il n'est pas dans le sujet de ses livres, ni dans leur sobriété esthétique, mais dans la manière qu'il a de travailler, c'est-à-dire d'élever à la signification ce qui minimalement définit un livre: une suite de pages, *a priori* identiques, en un certain ordre assemblées.

À partir de là, deux questions doivent être dissociées, auxquelles il faut successivement répondre. Première question: à quelle condition un livre signé par un artiste est-il un livre d'artiste? À la condition que le livre soit une création, autrement dit, qu'il ne soit pas le moyen de reproduction d'une œuvre pré-existante. Exigence évidente? En apparence seulement, et pour plusieurs raisons. D'abord, beaucoup d'artistes, tel Weiner, parce qu'ils s'intéressent à l'im-



1. Dan Graham, dans un entretien avec Benjamin H. D. Buchloh, « Quatre conversations: décembre 1999 – mai 2000 », in Dan Graham. Œuvres 1965-2000, catalogue d'exposition, Paris, Paris-Musées, 2001, p. 7.



[Andy Warhol]

Andy Warhol

Stockholm, Moderna Museet, 1968 (3 éditions entre 1968 et 1970), 27 x 21 cm. 648 p. Coll. particulière.

Dieter Roth

Dieter Roth. Boeken

Amsterdam, Stedelijk Museum, 1975. [2000 ex.], 33,3 x 23,3 cm.

Daniel Spoerri

Topographie anecdotée* du hasard

Paris, galerie Lawrence, 1962.

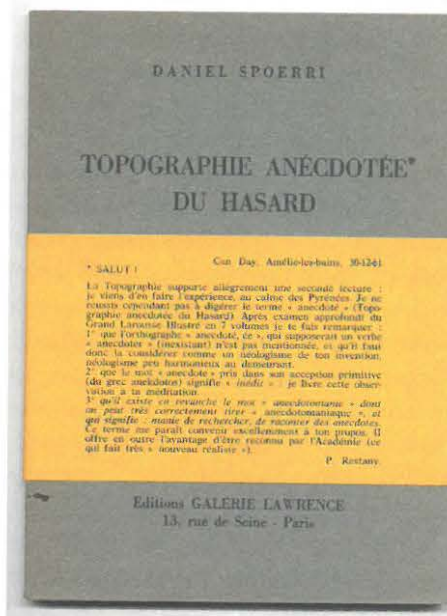
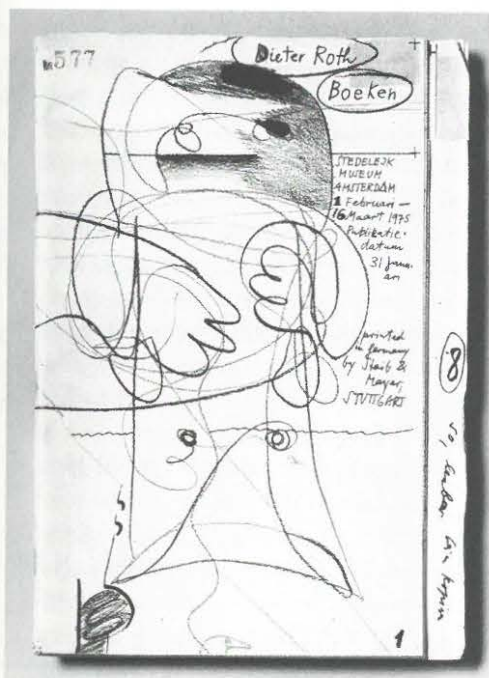
[1 000 ex.] 18,5 x 13,5 cm. 53 p. et un dépliant.

Fermé par une bande de papier. Coll. particulière.

assurée par Gerry Schum, éditeur de la publication. Dans la même note, on lit que les Visser ont acquis la sculpture « en tant que reproduction photographique pour une publication éditée à 500 exemplaires ». Or, cette déclaration, anonyme, n'a pas l'artiste pour auteur : ce qui pourrait passer pour une règle du jeu ou une consigne de lecture faisant partie intégrante de l'œuvre est en réalité une idée de l'éditeur. Celui-ci avait très bien compris que, pour les artistes dont il s'occupait, la documentation était en train d'acquiescer un statut artistique. Pour Long, ce livre fait sans son accord était encore, en 1994, une « œuvre de contrebande (*bootlegged work*)² ». Il est des cas plus difficiles encore à trancher et d'autant plus intéressants qu'ils obligent à affiner la réflexion sur les critères qui permettent de décider si le livre d'un artiste est ou non un livre d'artiste. On en rencontrera plus d'un au fil des chapitres suivants. L'exemple de Richard Long montre cependant que ces critères ne sont pas simples à établir et, notamment, que

primé en général et qu'ils revendiquent une plus grande responsabilité dans les publications les concernant, interviennent parallèlement à leurs livres comme maquettistes de publications éditées à l'occasion de leurs expositions. Autre exemple : Richard Long a de nombreux ouvrages à son actif, mais tous ne sont pas des livres d'artiste, ainsi quand il s'agit uniquement pour lui de rassembler des photographies sur un ensemble plus ou moins hétéroclite de sculptures. Certes celles-ci, réalisées par l'artiste dans la solitude de lieux retirés ou lointains, ne seraient pas visibles sans leurs photographies, par ailleurs exposées

pour elles-mêmes, mais un livre se bornant à les reproduire n'est jamais que le catalogue d'une exposition de photographies¹. Jusque-là, tout peut sembler clair. Mais un cas plus complexe est fourni par *Sculpture by Richard Long Made for Martin & Mia Visser, Bergeijk* (1969), premier livre de Long si toutefois l'on accepte de le considérer comme tel car l'artiste n'est pas de cet avis. Tout dépend en fait du crédit que l'on accorde à l'information donnée dans le livre selon laquelle les sept images sont « la « sculpture faite pour Martin et Mia Visser » », autrement dit l'œuvre, non pas sa documentation, parce que « l'œuvre fut conçue pour la reproduction », reproduction photographique



1. Citons à titre d'exemples *Piedras* (Madrid, British Council/Ministerio de Cultura, 1986) et *Mexico 1979* (Enschede, Van Abbemuseum, 1982) ou des recueils de « sculptures de mots » disparates tels que *Twelve Works* (London, Coracle Press for Anthony d'Offay, 1981) ou *Sixteen Works* (London, Anthony d'Offay Gallery, 1984). Sur le problème particulier posé par les livres de Richard Long, cf. Clive Phillpot, « Richard Long's Books & the Transmission of Sculptural Images », *The Print Collector's Newsletter*, September-October 1987, p. 125-128. Il faut d'ailleurs ajouter au passage que l'erreur qui consiste à prendre un catalogue pour un livre d'artiste ne doit pas en masquer une autre, aussi grave : qu'au contraire l'art soit pris pour de la documentation, ce qui fut le cas des livres d'artistes de Richard Long lors de sa rétrospective au Musée d'art moderne de la ville de Paris en 1993, relégués comme ils le furent dans un réduit mal éclairé, précisément annoncé « documentation », et mêlés aux catalogues au lieu d'être présentés avec ses autres œuvres. Dans le catalogue plus récent de sa rétrospective à la Tate Modern, aucun livre d'artiste ne figure dans la liste des œuvres exposées et la bibliographie continue de mêler catalogues (de Long et sur Long) et livres d'artistes (Richard Long : *Heaven and Earth*, catalogue d'exposition, éd. Clive Wallis, London, Tate Publishing, 2009).

2. Dans un entretien avec l'artiste, cité par Clive Phillpot, « Books by Artists and Books as Art », *loc. cit.*, note 22, p. 50.

l'autorité de l'auteur peut être discutée quand la publication met elle-même en cause la conception de l'œuvre d'art – en l'occurrence l'opposition art/documentation – au nom de laquelle son auteur lui-même semble vouloir la juger. On en aura confirmation plus bas à propos de Buren, qui refuse d'accorder le statut d'œuvre à la plupart de ses publications documentaires¹.

Ensuite, et à l'inverse, quoique publiées explicitement à l'occasion d'une exposition et éditées par un musée ou une galerie, certaines publications n'en constituent pas à proprement parler le catalogue, mais sont des créations à part entière². Selon Germano Celant, le premier catalogue d'artiste – qui n'a rien du contenu habituel d'un catalogue – est celui conçu par Andy Warhol, en 1968, pour son exposition au Moderna museet de Stockholm³. Cela a été plus d'une fois le cas pour Broodthaers (*MTL*, 1970, ou *L'Angelus de Daumier*, 1975, notamment), pour Roth (depuis *Dieter Roth. Boeken*, 1975, jusqu'aux extraordinaires journaux de travail des dernières années, comme celui de la préparation de son exposition à Marseille, en 1997), pour Polke (*Franz Liszt kommt gern zu mir zum Fernsehen*, 1973), et pour nombre de livres de Hanne Darboven, de Christian Boltanski, de James Lee Byars, de fascicules d'Annette Messager, ou encore pour la première édition, en français, du livre de Daniel Spoerri, *Topographie anecdotée* du hasard* (1962). C'est aussi le cas, plus radicalement, pour les catalogues d'œuvres d'artistes conceptuels édités à New York par Seth Siegelaub en 1968-1969 et destinés pour plusieurs d'entre eux à remplacer l'exposition elle-même⁴. Autrement dit, un catalogue n'est pas un livre d'artiste, mais un livre d'artiste peut se cacher derrière un catalogue. À cela une raison pratique: comme l'a justement remarqué Peter Frank, « la meilleure manière pour un artiste américain [ajoutons que ceci vaut aussi pour les artistes européens] de faire

publier un livre par quelqu'un d'autre que lui, c'est de le déguiser en catalogue d'exposition⁵ ». Mieux, un livre d'artiste peut, bien que le cas soit plus rare, se dissimuler dans un catalogue dont il n'est qu'une partie: ainsi l'*Inventaire* de Boltanski inclus dans le catalogue de son exposition au musée de Jérusalem en 1973 ou, du même artiste, *Détective* (réalisé avec des images empruntées au magazine français du même nom), inséré dans le catalogue d'une rétrospective de son œuvre aux États-Unis, dans le but d'« inciter un tas de gens à regarder le catalogue⁶ ». Parfois les considérations pratiques s'effacent derrière une réflexion sur les caractères propres du livre et sa capacité à affirmer son autonomie en se détachant des circonstances de sa publication pour offrir à l'œuvre un contexte d'exposition tout autre. À la fin d'un fascicule de Lothar Baumgarten, *T'e-ne-t'e* (1974), on lit ceci: « Ce cahier accompagne une exposition chez Konrad Fischer, Düsseldorf, mai 1974; il sort l'exposition des liens spatiaux et la transpose sur le plan du temps. Bien-tôt il existe pour soi. »

Enfin, et la publication précédente en est déjà un exemple, le livre a été fréquemment utilisé pour garder les traces d'œuvres éphémères: on vient d'évoquer les sculptures de Long; il y a surtout le vaste domaine de la performance, des « installations » ou des interventions *in situ*, comme les *wall drawings* de Sol LeWitt. Que ceux-ci ne durent que le temps de l'exposition ne suffit pas à faire de leur reproduction en livre un livre d'artiste⁷. Peut-il en effet ne tenir sa valeur d'œuvre que de la fugacité d'une autre œuvre dont il fixe le souvenir? en un mot, de son utilité documentaire? Non, sans doute. « Les livres d'artistes devraient n'être ni plus ni moins qu'une autre œuvre, rien à voir avec de la documentation ou de l'autoglorification », dit David Tremlett, qui parle en connaissance de cause puisqu'il rapporte de ses voyages la matière de son œuvre comme de ses livres⁸. Le

principe de cette distinction est clair, la réalité l'est moins: dans la liste de ses « livres d'artistes », publiée à la fin d'un de ses catalogues d'exposition⁹, dix ans plus tard, on trouve les livres d'artistes proprement dits, souvent conçus et imprimés en voyage avec les moyens du bord (comme *West Bengal*, 1989), mêlés aux livres reproduisant ses *wall drawings*, édités par galeries et musées (comme *Rough Ride*, 1985).

Quel que soit l'intérêt des arguments précédents, il faut pourtant raisonner autrement: non pas *seulement* en termes de critères *a priori*, mais en tenant aussi compte de la manière dont les formes d'art nouvelles qui définissent l'art contemporain appellent des manières de juger nouvelles; en l'occurrence, il convient de se garder d'appliquer sans discernement une distinction (œuvre/

1. Pour de plus amples développements sur cette épineuse question, cf. Anne Moëglin-Delcroix, « L'artiste en archiviste », *Cahiers de Mariemont*, n° 2 (Art & Archives), Mariemont (Belgique), Musée royal, 2007, p. 41-52 (repris dans *Sur le livre d'artiste*, op. cit., p. 287-309). Une version remaniée est parue sous le titre « L'artiste en archiviste dans le livre d'artiste: les termes d'un paradoxe », in Anne Bénichou (dir.), *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, [Dijon], Les presses du réel, 2010, p. 25-46.

2. Sur cette question, cf. notre étude « Du catalogue comme œuvre d'art et inversement », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 56-57 (« Du catalogue »), été-automne 1996, p. 94-117 (repris dans *Sur le livre d'artiste*, op. cit., p. 190-222).

3. Germano Celant, « Le livre comme travail artistique 1960-1970 », loc. cit., p. 15.

4. Cf. *infra*, chapitre quatrième, § « L'année 1969, pour introduire ».

5. Peter Frank, introduction à *Words & Images*, catalogue d'exposition, Philadelphia Art Alliance, The Pittsburgh Center for the Arts & Southern Alleghenies Museum of Art, 1981, non paginé.

6. Christian Boltanski, cité par Mary Jane Jacob, « Introduction », in *Christian Boltanski: Lessons of Darkness*, catalogue d'exposition, Chicago, Museum of Contemporary Art; Los Angeles, The Museum of Contemporary Art; New York, The New Museum of Contemporary Art, 1988, p. 10.

7. Cf. *infra*, chapitre sixième, § « Sol LeWitt, pour introduire ».

8. David Tremlett, « Artists' Books », *Art Monthly*, December-January 1986-1987, p. 34.

9. David Tremlett, *Dessins muraux*, Nîmes, Carré d'art, Musée d'art contemporain; Barcelone, Fundació Joan Miró, 1995.

Edward Ruscha, en collaboration avec
Mason Williams et Patrick Blackwell
Royal Road Test

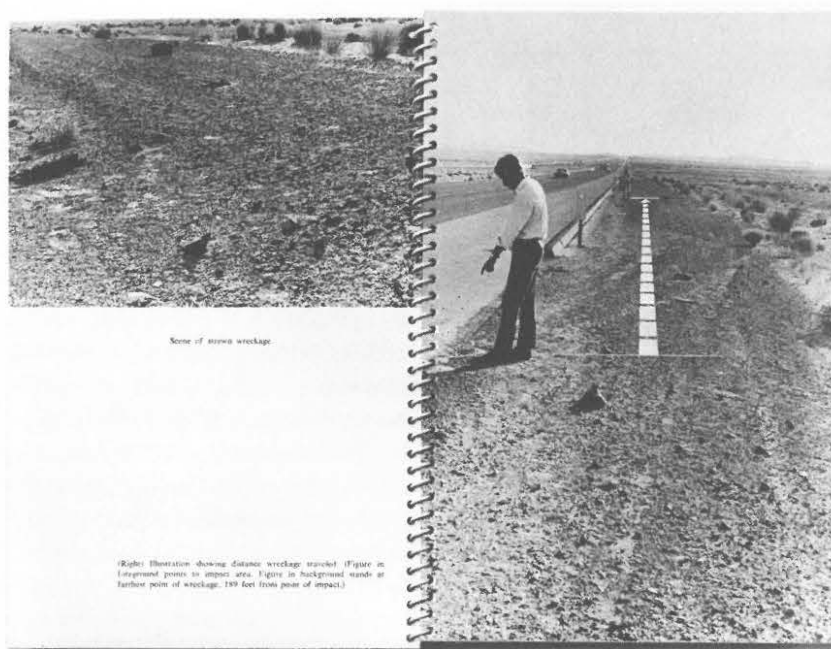
[S. l.], 1967, 1 000 ex. Rééd. 1969, 1 000 ex.;
1971, 2 000 ex.; 1980, 1 500 ex. 23,9 x 16 cm. 54 p.

document) qui appartient à un autre âge de l'art. En effet, ne peut-on considérer que la problématique générale de la reproduction analysée précédemment, d'une part, et la multiplicité des moyens artistiques utilisés par des artistes devenus polyvalents, d'autre part, justifient que des œuvres, sur des supports différents, offrent des variantes d'un même travail ? On peut dire la même chose en termes de stratégie artistique, ainsi Jean Le Gac, parlant, dans les deux sens du terme, d'« adaptation » : « Tous mes livres d'artistes étaient toujours des travaux qui étaient faits pour le mur et que j'adaptais pour le livre, comme je les adaptais pour la radio si on me le demandait ou pour un catalogue si on me proposait de faire des pages. Les années soixante-dix, c'était cela : de l'adaptation, une manière d'occuper le terrain. Comme nous n'avions pas pénétré les galeries, que les expositions ne s'ouvraient pas et que nous doutions de tout ce système, nous pouvions adopter tous les canaux qui se présentaient à nous. Ce n'était pas un produit voulu, mais plutôt une manière d'infiltrer les autres media¹. »

Reconduirait-on l'opposition œuvre/document qu'il faudrait encore se méfier de ces livres où l'artiste se joue de la question, en parodiant la documentation. Un compte rendu de performance ou d'action peut être plus qu'un constat photographique. Ainsi, par exemple, *Royal Road Test* (1967) de Ruscha (en collaboration avec Mason Williams et Patrick Blackwell) n'est-il aux yeux d'Ulises Carrión qu'un livre de documentation², reportage photographique d'une « action » qui consista à jeter une antique machine à écrire, de la marque

Royal, par la fenêtre d'une automobile en marche, puis à en ramasser les morceaux éparpillés. À notre avis, Carrión a tort et manque là de perspicacité. L'intérêt de ce livre est précisément de mimer avec application l'objectivité et la minutie d'une enquête sur un accident de la route. La petite phrase liminaire, inhabituelle dans les livres de Ruscha, et si différente, par le ton et le contenu, de la froideur lapidaire des légendes des

après coup. Tous les indices laissent penser que l'action a été imaginée pour les besoins du livre dont la phrase citée est l'énigmatique point de départ (comme est un point de départ le titre de *Twentysix Gasoline Stations*) et la clef qui permet d'y lire le récit en images de la reconstitution d'un crime. En d'autres termes, non seulement *Royal Road Test* joue avec les codes du rapport de police, de l'enquête scientifique



Scene of stolen wreckage

(Right) Illustration showing distance wreckage traveled (Figure in foreground points to impact area. Figure in background stands at further point of wreckage, 100 feet from point of impact.)

photographies qui identifient ensuite les morceaux de ferraille retrouvés, aurait dû inciter Carrión à plus de discernement : « C'était trop directement lié à sa [its] propre angoisse pour être autre chose qu'un cri de négation ; portant en lui les semences de sa propre destruction. » Le lecteur comprendra que l'angoisse dont il est question est attribuée à la machine à écrire, photographiée avant destruction à la page suivante et héroïne de l'histoire. Il pensera peut-être lire une citation de roman noir américain. En vérité, cette phrase provient de l'*Encyclopaedia Britannica*³, à l'article « Dada » ! Qu'on le sache ou non, surgit un doute sur la performance dont le livre serait censé rendre compte

(la reliure spiralee de l'ouvrage, dans un contexte nord-américain, y renvoie), mais plus encore, sans doute, avec ceux des livres de performances où abondent relevés, photographies témoins, notes et croquis préparatoires, indications chiffrées. Ruscha insinue avec humour l'idée d'une parenté entre ces livres et les procès-verbaux administratifs, scientifiques ou artistiques : par là, il moque la méticulosité du témoignage à laquelle s'astreignent certains artistes de sa génération et l'ennui auquel quelques-uns de leurs livres condamnent le lecteur. L'allusion cryptée à Dada confirme que ce livre parle bien d'art.

Voici un autre exemple de la difficulté de décider pour des raisons de principe

1. Jean Le Gac, « Entretien » par Nolwenn Chauvin, *loc. cit.*, p. 95.

2. Ulises Carrión, « Bookworks Revisited », *loc. cit.*, § 20.

3. Ed Ruscha photographe, catalogue d'exposition par Margit Rowell, New York, Whitney Museum of American Art; Göttingen, Steidl; Paris, Jeu de Paume, 2006, p. 28.

Daniel Buren
Rebondissements
 Bruxelles, Daled & Gevaert, 1977.
 20,5 x 13 cm. 73 p. Coll. particulière.

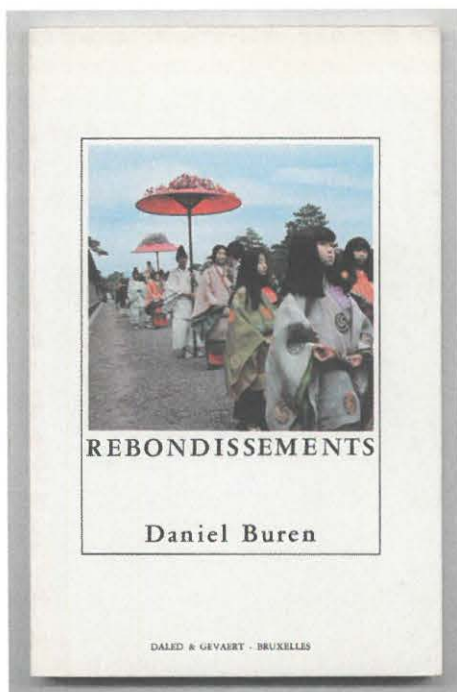
Daniel Buren
Voile / Toile Toile / Voile
 Berlin, D.A.A.D., 1975.
 26 x 19,5 cm. 22 p.

si « livre d'artiste » il y a ou simplement livre d'un artiste, avant de laisser au livre la possibilité de développer toute son efficacité. *Voile/Toile Toile/Voile* (1975) de Daniel Buren décrit une expérience réalisée sur le Wahnsee à Berlin, au cours de laquelle l'artiste fit avec ses toiles rayées des voiles pour de petits bateaux de plaisance, dans le but de prouver qu'une œuvre n'est telle qu'en

fonction du contexte où elle est donnée à voir : ainsi, la même pièce de tissu est-elle voile sur le lac et toile sur les murs du musée. Au début de ce livre, on lit la mise en garde suivante, que Buren répète en tête de chacune des publications documentant une de ses interventions : « Toutes les photos reproduites dans ce livre sont des photos/souvenirs, documents d'un travail. Elles ne sauraient d'aucune façon remplacer celui-ci. » Clive Phillpot raconte que, s'autorisant de l'artiste, il conclut que ses livres de « photos/souvenirs » ne pouvaient être considérés comme des œuvres à proprement parler. Deux ans plus tard, cependant, Buren publie *Rebondissements*, récite et analyse de sa contribution, en 1972, à « Documenta », où il avait tapissé de toile rayée un certain nombre de cimaises auxquelles les œuvres d'autres artistes étaient accrochées, tandis qu'ailleurs la même toile, tendue sur châssis, n'était plus une tenture murale, mais une œuvre de Buren. Apparemment, ce texte, théorique et polémique, violent réquisitoire contre l'institution du musée et les conservateurs qui se prennent pour des artistes-metteurs en scène de l'art, est plus évidemment que le précédent un écrit d'artiste et peut en-

core moins, pour Phillpot comme pour Buren, prétendre au statut d'œuvre. N'est-il pas d'ailleurs la défense et illustration d'une œuvre de cinq ans antérieure ? Et pourtant... Ce que remarque Phillpot, c'est que ce livre voulait rompre le silence concerté qui s'était fait autour de cette intervention à Cassel et l'empêcher de rester définitivement inaperçue. Lui seul donnait sens à ce qui sinon serait demeuré insignifiant, donc inoffensif. De sa lecture Phillpot tire cette conclusion : « Ce que cet exercice m'a apporté est le rappel du pouvoir du livre comme arme ; alors la question de savoir si le livre est ou non de "l'art" paraît abstraite [*immaterial*]. Exactement comme le grand art peut subvertir le confort de nos habitudes perceptives, intellectuelles et émotionnelles¹. » C'est dire qu'avant d'être ou non « d'artiste », un livre doit être intéressant, captivant, utile, éclairant, émouvant, etc., comme tous les livres.

Au-delà de cet exemple, une leçon plus générale mérite d'être soulignée, qui serait celle d'une confiance limitée dans les critères de jugement préétablis au profit d'une confiance accrue dans l'expérience même du livre par le lecteur. C'est elle qui est véritablement décisive, car, remarque Phillpot, même « une œuvre-livre [*bookwork*] n'est pas la garantie que l'œuvre galvanisera le lecteur intellectuellement et/ou émotionnellement² ». Le bibliothécaire soucieux de classification ajoute que la lecture de ce livre de Buren « a gâté [*ses*] idées puristes concernant la nature d'une œuvre-livre³ ». « La distinction entre livre et œuvre-livre peut s'en trouver quelque peu brouillée », se souvient-il encore cinq ans après⁴. Entre création et compte rendu, œuvre et commentaire, art et documentation, le départ n'est donc pas



1. Clive Phillpot, « Artists' Books », *Art Journal*, Spring 1980 (repris dans *Flue*, n° 1, September 1980, non paginé).

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. Clive Phillpot, « Some Contemporary Artists and Their Books », *loc. cit.*, p. 117.

Daniel Buren

D'une impression l'autre

Neuchâtel [Suisse], Media & l'artiste, 1983.

95 ex. 31 x 51,5 cm. 60 p.

toujours aisé à effectuer, ni toujours indispensable. Il va de soi que les cas les moins problématiques sont évidemment ceux dont la matière documentaire est explicitement travaillée en vue du livre. Un autre livre de Buren peut le montrer. *D'une impression l'autre* (1983) s'interroge sur la fonction documentaire du livre de photographies et ce, à partir de l'expérience même de la reproduction. Il s'agit d'un essai pour reconstituer, à partir de petites « photos/souvenirs », la couleur des rayures utilisées à différentes époques par l'artiste pour des œuvres *in situ*. Parce que les travaux originaux furent initialement réalisés sur papier ou toile sérigraphiés, la reconstitution des bandes colorées se fait elle-même à l'aide de grandes sérigraphies en pleine page, tirées pour le livre en respectant la largeur habituelle des rayures et en tâchant de retrouver la

couleur exacte conservée par les documents photographiques. D'où le titre qui signale ce passage « d'une photo-souvenir au souvenir de la photo, d'une impression l'autre », passage que rend perceptible le face-à-face sur chaque double page des deux images, la petite photographie témoin et la grande planche sérigraphiée: d'impression en impression, de reproduction en reproduction, l'œuvre primitive s'éloigne d'une distance dont l'artiste prévoit qu'elle ne pourra que s'accroître avec le temps, au rythme vraisemblablement différent du vieillissement du Cibachrome et de la sérigraphie. De là une belle méditation en images sur l'infidèle fidélité de la reproduction et sur la mémoire de la photographie, elle aussi faite de ces oublis et effacements qui, écrit Buren, « font obstacle quant à la fiabilité de la photo comme document objectif et fidèle », mais sont par là même « les marques distinctives de la photographie en tant qu'art ». Un raisonnement analogue peut être tenu à propos de l'ouvrage, dont le sujet est en quelque sorte une réflexion sur le dépassement de la finalité documentaire du livre et sur le parti artistique à tirer de ses vertus singulières, la plus simple étant la possibilité de transformer en diptyque les deux pages qui se font face.

De là surgit la deuxième question, dont la réponse fournit une seconde condi-

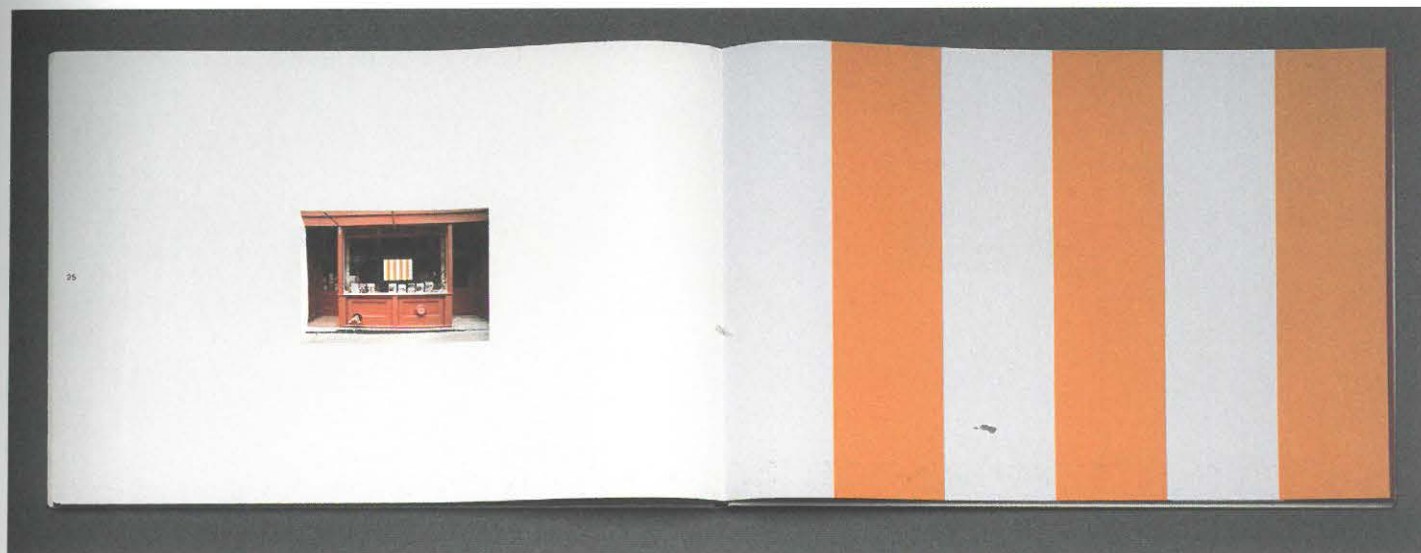
tion, à vrai dire la seule qui soit véritablement discriminante: étant admis qu'en règle générale le livre doit être une création, à quelle nécessité répond le choix du medium livre? La réponse à cette question permet en effet de juger si la forme du livre est autre chose qu'un réceptacle commode, un contenant indifférent au contenu ou si, au contraire, par le livre s'établit un rapport de convenance réciproque, ou mieux, de dépendance réciproque entre la structure du livre et le sujet du livre. Ce problème ne se pose pas avec autant d'acuité dans le livre illustré, à cause de sa nature originellement duelle. Car, Descartes le remarquait dans le *Discours de la méthode*, « souvent il n'y a pas tant de perfection dans les ouvrages composés de plusieurs pièces, et faits de la main de divers maîtres, qu'en ceux auxquels un seul a travaillé¹ ». Du reste, le texte comme les gravures mènent parfois une existence séparée, indépendante de leur coexistence provisoire dans le livre. C'est précisément à cause de la contingence de cette solidarité que Pierre Berès peut parler du « mythe du livre de peintre² ». C'est cette même contingence qui autorise Henri Maldiney à considérer que l'histoire de l'art du livre, du manuscrit enluminé aux livres illustrés, est celle d'une « régression³ ».

Au contraire, on peut attendre d'un livre d'artiste qu'il ait une plus forte

1. René Descartes, *Discours de la méthode*, introduction et notes par Étienne Gilson, Paris, Vrin, 1966, p. 59.

2. On a quantité d'exemples de peintres qui ne lisent pas les textes qu'ils illustrent; par exemple, Matisse pour l'*Ulysse* de Joyce (Henri Matisse, *Écrits et Propos sur l'art*, texte établi par Dominique Fourcade, Paris, Hermann, 1972, p. 217, note 1). Certains font de cette ignorance une vertu: Gérard Duchêne, par exemple, conçoit le livre illustré comme la rencontre pleine de surprises d'un aveugle – l'écrivain – et d'un muet – le peintre (« Dialogue à trois », in Gérard Duchêne, *Les livres*, Domart-en-Ponthieu, Maison du livre d'art contemporain, 1992, p. 24).

3. Henri Maldiney, *L'Espace du livre*, Crest, La Sétérée, 1990, p. 20.



Marcel Broodthaers*A voyage on the North Sea*

London, Petersburg Press, 1973, 1 100 ex.

Un voyage en mer du Nord

Bruxelles, Hossmann, in association with Petersburg Press, 1973, 1 000 ex.

Eine Reise auf der Nordsee

Köln, Dumont-Schauberg, in association with Petersburg Press, 1973, 1 000 ex.

15 x 17,6 cm. 38 p. reliées à la japonaise.

cohérence intellectuelle et visuelle *en tant que livre*. « Un jour, raconte Telfer Stokes dont les livres sont faits de séquences de photographies, j'ai démembré un livre et l'ai épinglé au mur. C'était une contradiction totale¹. » Si l'artiste peut exprimer la même chose sur le mur d'un musée où il accrocherait, par exemple, ses photographies, si l'œuvre peut être ce qu'elle est sans la forme du livre qui ne sert alors qu'à la reproduire, le livre n'est pas sa manifestation la plus adéquate et n'est donc pas intrinsèquement nécessaire à l'œuvre. Une telle nécessité est certes susceptible de degrés, ainsi qu'on le remarquera souvent, mais faute de cette coextensivité de l'œuvre et du livre, celui-ci risque de n'être qu'un livre d'images. Il y perd sa raison d'être artistique aussi bien que critique, son sens et son but. En 1981, Ruscha note en effet que ses livres exposés ensemble dans des galeries ne sont plus tout à fait des livres, encore moins les objets inassimilables qu'il souhaite qu'ils soient : « Chaque année, j'ai au moins deux expositions de mes livres dans des galeries et on les met au mur parce que c'est ce que les gens veulent. [...] C'est sur un mur de galerie et donc ce doit être de l'art. La manière dont ils sont censés être vus, évidemment, c'est quand quelqu'un tend à quel-

qu'un d'autre un livre, à un moment et à un endroit où on ne s'y attend pas². » *A fortiori*, en exposer séparément les photographies comme autant d'œuvres d'un Ruscha promu photographe est une dénaturation de leur propos, à laquelle ni l'artiste ni les historiens de l'art ne devraient consentir³.

Poser la question de la nécessité de la forme-livre demande qu'on s'interroge préalablement sur ce qui définit celle-ci. Autrement dit, la question de savoir si tel livre est ou non un livre d'artiste à proprement parler est subordonnée à la question de savoir ce qui fait qu'un livre est un livre. Bornons-nous à quelques indications sommaires : elles devraient suffire pour une première approche, qui sera amplement précisée et mise à l'épreuve dans la suite. On évitera de définir le livre par le texte : ce préjugé qui lie le livre à la littérature met d'accord entre eux, il est vrai, tous les spécialistes du livre illustré quels que soient leurs désaccords par ailleurs. C'est pourquoi sans doute il n'est jamais soutenu par une quelconque argumentation. Il est à tout le moins révélateur de l'antériorité et plus encore du privilège du texte dans le livre illustré, en dépit des déclarations convenues sur l'unité du texte et de l'image, et le vocabulaire vague de

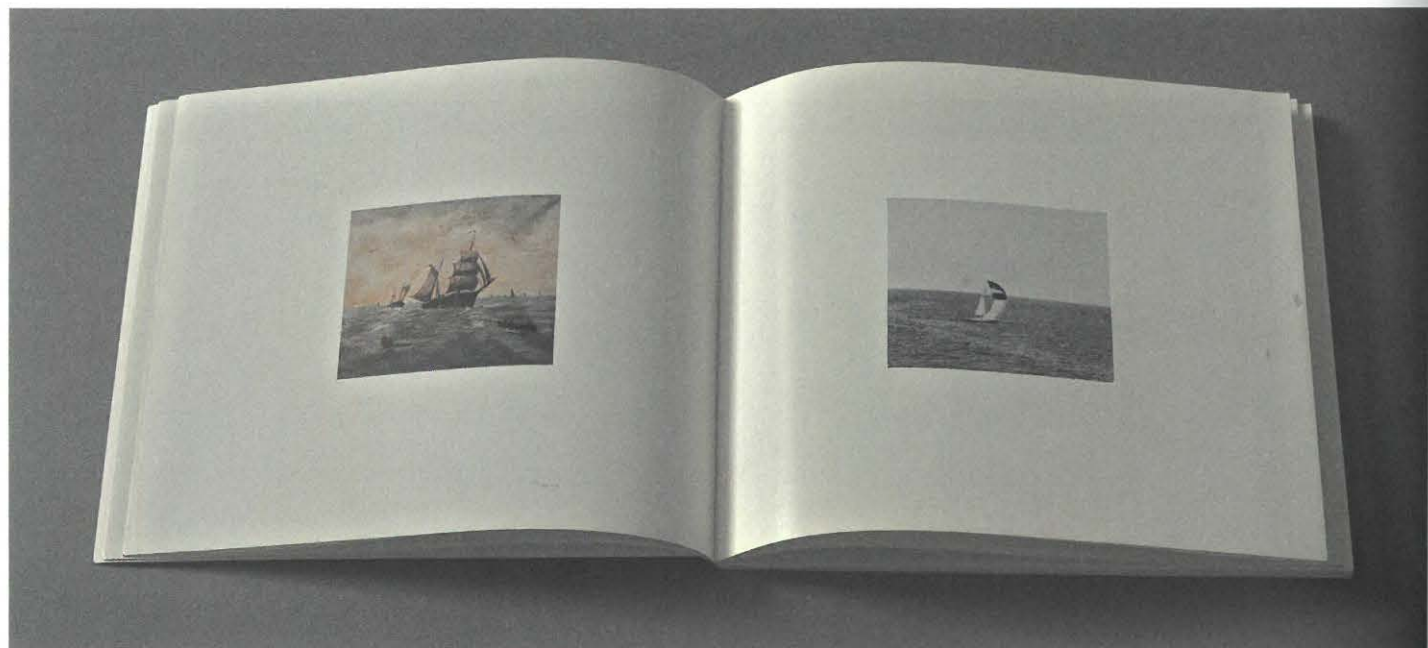
l'harmonie ou du parallélisme qui va de pair, unité, harmonie ou parallélisme bien difficiles, pour ceux-là mêmes qui les invoquent, à décrire précisément ou à montrer sur pièce⁴. Aussi bien le texte n'est-il qu'un attribut du livre, et un attribut qui n'est pas essentiel puisque si le texte a besoin du livre où il trouve incontestablement son lieu le plus adéquat, la relation n'est pas réciproque. Plus fondamentalement, soutenir qu'il ne peut y avoir de livre là où il n'y a pas de texte, c'est réduire le livre à l'un de ses contenus possibles (en quelque sorte, le pot de fleurs au géranium qui y pousse souvent, mais pas toujours); c'est par là même nier la réalité matérielle du livre comme support, *a fortiori* comme support spécifique; c'est développer une conception éthérée du livre comme « instrument spirituel ». C'est oublier que l'esprit se manifeste

1. Telfer Stokes, entretien avec Thomas Dugan, « More and Changes: An Interview with Telfer Stokes », *Afterimage*, vol. X, n° 3, October 1982, p. 7.

2. Edward Ruscha, entretien avec Henri Man Barendse, loc. cit., p. 10 (repris dans Edward Ruscha, *Leave Any Information at the Signal*, op. cit., p. 216).

3. Comme c'est le cas dans le catalogue *Ed Ruscha: photographe*, op. cit.

4. Une exception cependant, exemplaire, celle de la tentative de description par Henri Maldiney d'une double page de *Laisses* d'André Du Bouchet et Pierre Tal-Coat (1975), dans *L'Espace du livre*, op. cit., p. 24 sq.



en prenant corps, dans le cas de l'œuvre d'art tout particulièrement, laquelle en l'occurrence non seulement hérite de la structure du livre, mais encore la travaille pour lui donner sens, la faire contribuer au sens.

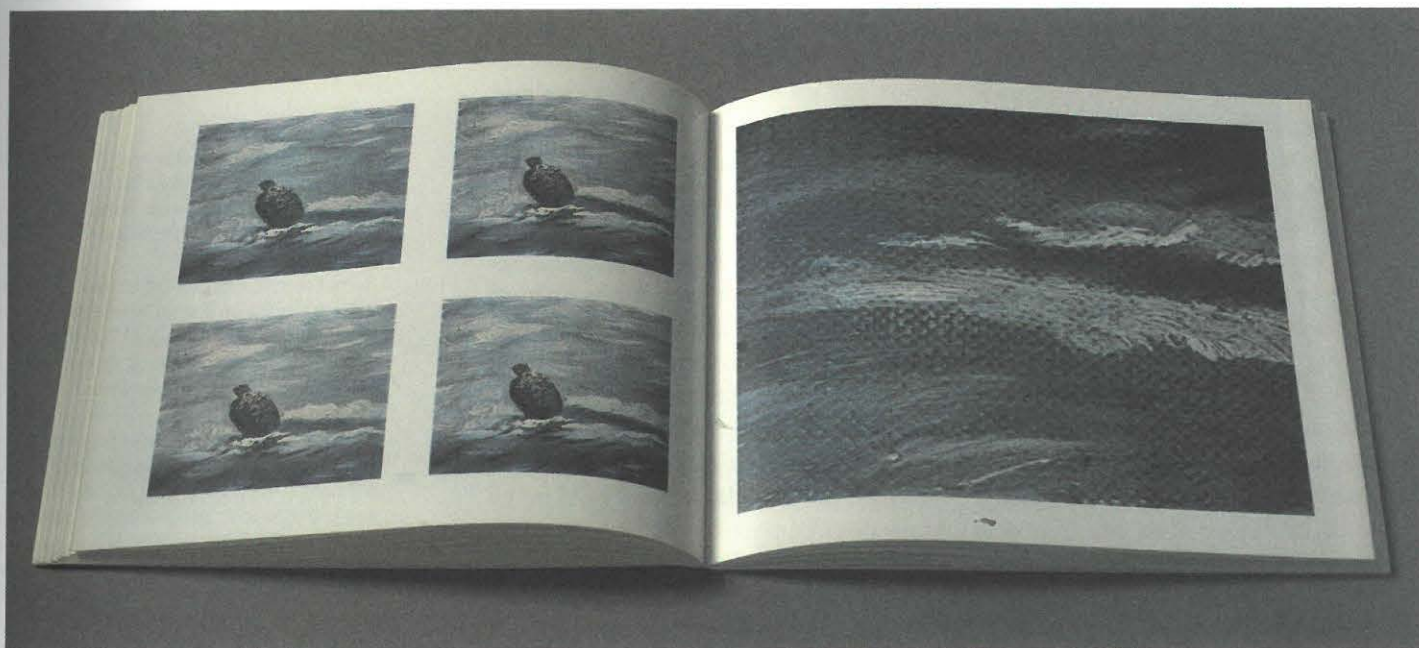
Le mode d'incarnation propre au livre est la suite ordonnée de pages. C'est cela *avec* quoi (plutôt que *dans* quoi) travaillent les artistes du livre d'artiste, comme d'autres travaillent *avec* (plutôt que *sur*) la toile ou le bloc de marbre, la plaque de cuivre ou la pierre lithographique, ce qui n'est pas sans effet sur le résultat produit, on en conviendra. Une suite ordonnée de pages, en effet, implique conjointement deux choses : l'unité spatiale de la page ou de la double page, donnée simultanément à la vue ; la durée où cet espace lui-même est compris et situé, qui fait que la page n'a pas l'autonomie d'un tableau, mais apparaît et disparaît à son tour au moment qui lui est prescrit par sa position dans la séquence. À la différence de l'album d'estampes, les pages d'un livre, d'ordinaire reliées, se suivent en un ordre obligé qui correspond à un double processus, celui de la vision successive et de la lecture page par page. Si le mouvement de la lecture retrouve fréquemment la tem-

poralité inhérente à l'œuvre elle-même, prouvant à l'évidence que celle-ci a été conçue par l'artiste pour prendre forme de livre, ce n'est toutefois pas toujours le cas. Il faudra se demander quelle justification artistique est celle de livres qui, en s'abstenant d'exploiter le caractère virtuellement temporel de la suite reliée des pages, paraissent négliger une contrainte matérielle constitutive du support du livre. Cette question cruciale de la temporalité virtuelle du livre ou du sens de son éviction mérite qu'on lui consacre un examen prolongé, d'autant qu'elle est le fait de nombreux livres¹. On en espère un approfondissement de la réflexion sur le livre comme forme, et, s'il se peut, une contribution au débat esthétique sur la notion de forme artistique en général.

Contentons-nous ici de donner, pour finir, un exemple dans lequel est perceptible ce lien de réciprocité entre ce qui est proposé dans le livre et la nature séquentielle du livre ; un exemple, donc, d'œuvre réalisée non pas dans un livre, mais avec lui, par lui. Et revenons, pour ce faire, à Broodthaers qui fut notre point de départ et au livre dont nous avons à dessein laissé l'analyse en suspens pour un long détour qui nous y reconduit. *Un voyage en mer du Nord* est construit à

partir de deux images : la photographie d'un voilier contemporain en mer et la reproduction d'un tableau représentant un bateau à voiles du siècle dernier. Premier sujet d'étonnement et premier effet d'étrangeté, l'image du bateau « réel » est en noir et blanc, alors que le voilier peint est montré en couleurs, y gagnant ainsi en réalité. Un renversement analogue concerne le mouvement supposé des embarcations. Les photographies du bateau moderne, apparemment identiques, ouvrent et ferment le livre, sur une double page qui reprend elle aussi deux fois la même image, suggérant au lecteur qu'entre début et fin il n'a pas avancé et que rien ne s'est passé. À un regard très attentif, toutefois, quelques minuscules indices révèlent que l'embarcation a changé de place et qu'à la fin elle approche d'une côte. Le voilier immobile a donc en réalité progressé. Le bateau peint, au contraire, par la magie d'un découpage et d'un montage d'images d'inspiration cinématographique, donne l'illusion d'avancer toutes voiles dehors. Par ailleurs, des photographies de fragments du tableau isolent des motifs secondaires, tels que rameurs dans une barque, vagues et nuages, ou font apparaître en gros plan les empâtements colorés de la matière picturale.

1. Cf. *infra*, chapitres cinquième et sixième.



Ainsi naît l'idée que le prétendu voyage en mer du Nord est en réalité un circuit à l'intérieur d'un tableau, du genre de ceux dont une conférence tracerait l'itinéraire visuel, en guidant le regard à l'aide de l'enchaînement des reproductions, scandé par quelques arrêts sur des détails significatifs. Du reste, existe une série de quatre-vingts diapositives (*Bateau-Tableau*, 1973), certaines ayant servi au livre, qui explorent le tableau, d'abord photographié au mur dans son cadre doré, puis dans ses détails¹. Ce parcours d'histoire de l'art, au dire de l'artiste², fait de la sorte découvrir dans un tableau médiocre des « silhouettes maniéristes dans un bateau à rames, sur des vagues à la Turner et sous des ciels impressionnistes³ ». Le voyage n'est donc pas celui d'un bateau, quel qu'il soit, moderne ou ancien, photographié ou peint, mais celui immobile du regard, entraîné dans des aventures inattendues par un parcours du tableau dont le livre ourdit la logique.

« Le soin est laissé au lecteur attentif de découvrir la raison qui a poussé à la publication du présent volume », lit-on dans la page de texte qui tient lieu de préface et est répété en postface. Répété ? pas tout à fait, car un jeu semblable à celui qui réglait les images du premier voilier, jeu de la répétition évidente et des petites différences, perturbe aussi la lecture. Seule la postface, pour ne citer qu'un exemple, conseille de consulter « catalogues, revues et journaux » comme si le lecteur allait pouvoir trouver l'explication des énigmes de ce livre dans la presse artistique qui aurait rendu compte de ce même livre. Or, la postface, pour être naturellement postérieure à la préface, n'en a pas moins été imprimée en même temps qu'elle. Là encore, il nous est peut-être indiqué que, de la première à la dernière page d'un livre, quelque chose change, quelque chose se passe, qui ne survient qu'en proportion de l'attention du lecteur, tout de même qu'il faut, pour voir dans une toile plus que ce qu'elle manifeste, prêter attention aux détails et suivre le guide. Car il est vrai que l'interprétation de ce li-

vre d'aspect séduisant et d'abord facile n'est ni immédiate ni assurée.

Une dernière énigme gît dans l'avertissement insistant par lequel commencent l'un et l'autre texte, en début et fin de volume : « Avant de couper les pages le lecteur se méfiera du couteau qu'il manipulerait à cette occasion. Je souhaite qu'il renonce à ce geste [...] ». Les pages de ce livre relié à la japonaise sont en effet doubles et non massicotées sur leur bord vertical, lequel fait pli, comme si le livre pouvait se déplier en accordéon, n'était la couture du dos. Si, bravant les recommandations de l'artiste, on les coupe, on découvre que leur envers est blanc. En réalité, on le savait déjà pour l'avoir aperçu par l'ouverture des bords inférieurs et supérieurs des pages. Autant dire que l'avertissement de l'artiste est plutôt une incitation au crime ; en tout cas une manière d'attirer l'attention sur cette propriété singulière des pages de son livre. De cette singularité Michael Compton a donné une interprétation d'autant plus judicieuse qu'elle a l'avantage d'expliquer pourquoi un film accompagne le livre dans l'édition de tête. « Ainsi le papier n'est imprimé que sur un seul côté et, par conséquent, pourrait potentiellement se déployer en un ruban continu, comme un film. Si on le coupe, on interrompt la séquence⁴. »

S'il importe de mettre l'accent sur les effets induits par le recours à la forme concrète du livre et sur les résultats obtenus par un artiste conscient des possibilités offertes par ce medium particulier, s'il importe, en d'autres termes, d'insister sur la nécessité artistique à laquelle répond le choix du livre, c'est que la plus grave menace qui pèse sur le livre d'artiste est sans doute celle de l'insignifiance. La situation est étrange : à l'origine medium critique directement lié aux avant-gardes artistiques, le livre d'artiste prétendait n'être pas de l'art, mais proposait en réalité une nouvelle idée de l'œuvre. Maintenant qu'il est en train de conquérir son autonomie, il revendique une qualité artistique qui trop souvent renvoie seulement à la qualité professionnelle de son auteur. Parce

qu'il commence à jouir d'une certaine reconnaissance, il trouve dans les institutions publiques ou privées des sources de financement qui en rendent l'édition désormais plus facile. En 1985, Alice Weiner, alors directrice de la librairie Printed Matter, déplorait déjà que les subventions dont il bénéficie aux États-Unis ne semblaient pas s'accompagner d'une amélioration des publications, mais au contraire de leur dérive vers l'objet décoratif ou graphique⁵. Au début, il fallait vraiment vouloir réaliser un livre, c'est-à-dire avoir quelque chose à exprimer sous cette forme, pour parvenir à le publier, souvent à compte d'auteur, avec les moyens du bord et beaucoup de débrouillardise. C'est ainsi que Daniel Spoerri obtint de la galerie Lawrence de pouvoir utiliser l'argent prévu pour un carton d'invitation en couleurs dans l'impression à bon marché de la première version de *Topographie anecdotée* du hasard* (1962), plaquette en mille exemplaires qui furent envoyés à la place du carton⁶. Actuellement, il arrive de plus en plus que des artistes réalisent un livre uniquement parce que cela se fait, aidés par les musées qui y voient parfois la solution qui les dispense de la lourde préparation d'un catalogue d'exposition. Il est vrai qu'il n'y a pas de raison pour que le livre d'artiste fasse exception à ce qu'on observe dans tous les arts : beaucoup d'ouvrages, peu d'œuvres.

1. Marcel Broodthaers, catalogue d'exposition, New York, Marian Goodman Gallery, 1986, n° 9.

2. Marcel Broodthaers, « Analyse d'une peinture », entretien par Benjamin Buchloh et Michael Oppitz (1973), *loc. cit.*, p. 98.

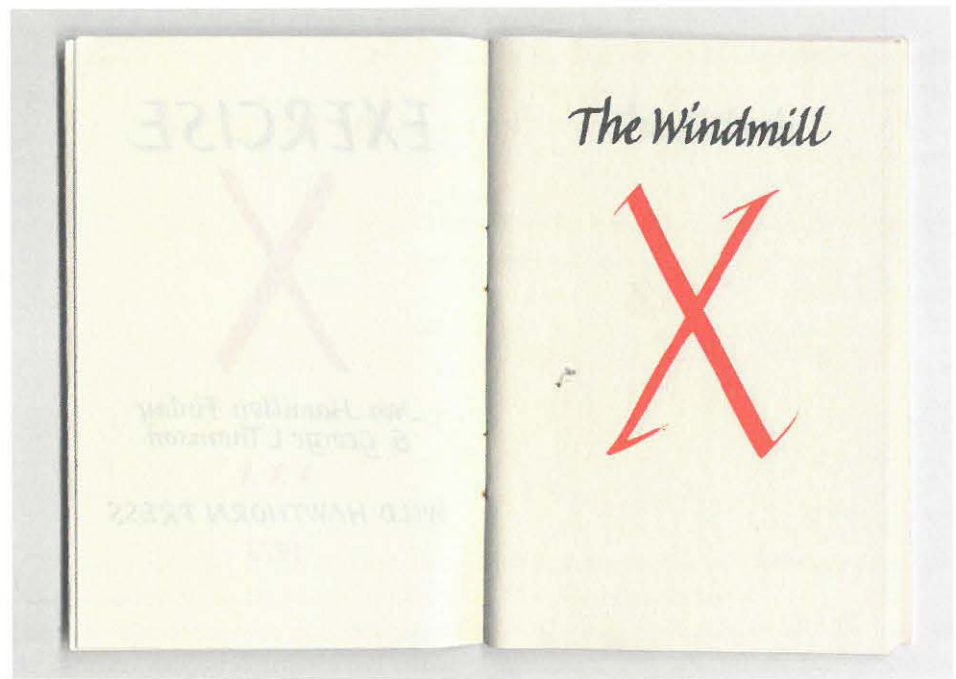
3. Pat Gilmour, « Marcel Broodthaers », in *Marcel Broodthaers: Books, Editions, Films*, catalogue d'exposition, Edinburgh, New 57 Gallery, 1977, non paginé.

4. Michael Compton, « Marcel Broodthaers », in *Marcel Broodthaers*, catalogue d'exposition, Londres, Tate Gallery, 1980, p. 23.

5. Alice Weiner, citée par Anne Edgar, « A Conversation with Printed Matter », *Afterimage*, vol. XII, n° 6, 1985, p. 11.

6. « Entretien avec Daniel Spoerri » par Jacques Durrin in *Poésure et Peinture*, *op. cit.*, p. 472. Nous avons analysé ce livre de façon précise dans « 1962 et après. Une autre idée de l'art », in *Sur le livre d'artiste*, *op. cit.*, p. 353-357. Il sera réédité plusieurs fois : cf. *infra*, chapitre troisième, § « L'utopie concrète du livre d'artiste ».

CHAPITRE 2



POÈTES OU ARTISTES?

On détourna le mot de son devoir de signifier. Il naquit à une existence concrète, comme on ne lui en avait pas encore supposé¹.

André Breton

Tapé, un poème n'est pas loin de devenir un tableau, un Mondrian qui ne s'avoue pas².

Jérôme Peignot

On s'accorde à reconnaître l'importance de la poésie concrète, née au milieu des années cinquante, pour un certain nombre d'artistes qui comptent parmi les plus intéressants protagonistes de l'histoire du livre d'artiste dans la décennie suivante. Ulises Carrión l'a fortement souligné : « J'insiste toujours sur cette perspective historique – ce que nous appelons de nos jours livre d'artiste fut à l'origine réalisé non par des artistes, mais par des poètes et des écrivains. Les poètes concrets ont été les premiers. Ils découvrirent les potentialités spatiales et visuelles des pages du livre³. » Lui-même venu de la littérature (mais non de la poésie concrète à proprement parler), Carrión lui fait la part un peu trop belle. Le nom de Ruscha suffirait à ramener le rôle de la poésie dans l'avènement du livre d'artiste à de plus justes proportions. Encore n'a-t-il pas tout à fait tort en ce qui concerne la production européenne⁴. Bien que leurs itinéraires soient irréductiblement singuliers, il est frappant que des artistes aussi différents que Dieter Roth, Jochen Gerz, Paul-Armand Gette, Herman de Vries, Robert Filliou, et même Vostell,

aient tous eu, à leurs débuts, partie liée à la poésie concrète.

Notre but n'est pas ici de discuter la question, qui n'a qu'un intérêt historique relatif, de la priorité des poètes concrets, mais plutôt de savoir comment se fait le passage entre poésie et arts visuels dans le livre, à quelles conditions il se fait et à quels signes se mesure le partage, car partage il y a, entre le livre de poésie concrète et le livre d'artiste. Ce chapitre n'est donc pas une étude de la poésie concrète en tant que telle, mais une réflexion sur les conditions de son dépassement, à l'aide d'artistes qui, l'ayant pratiquée, ont pris conscience de ses limites.

IAN HAMILTON FINLAY,
POUR INTRODUIRE

L'analyse de quelques livres clefs dans l'abondante production de Finlay, dont le catalogue raisonné de l'œuvre imprimé, en 1990, fait état, dans sa troisième section « Books and Booklets », de quelque cent vingt numéros⁵, devrait permettre d'aborder les rapports de la poésie et du livre d'artiste comme

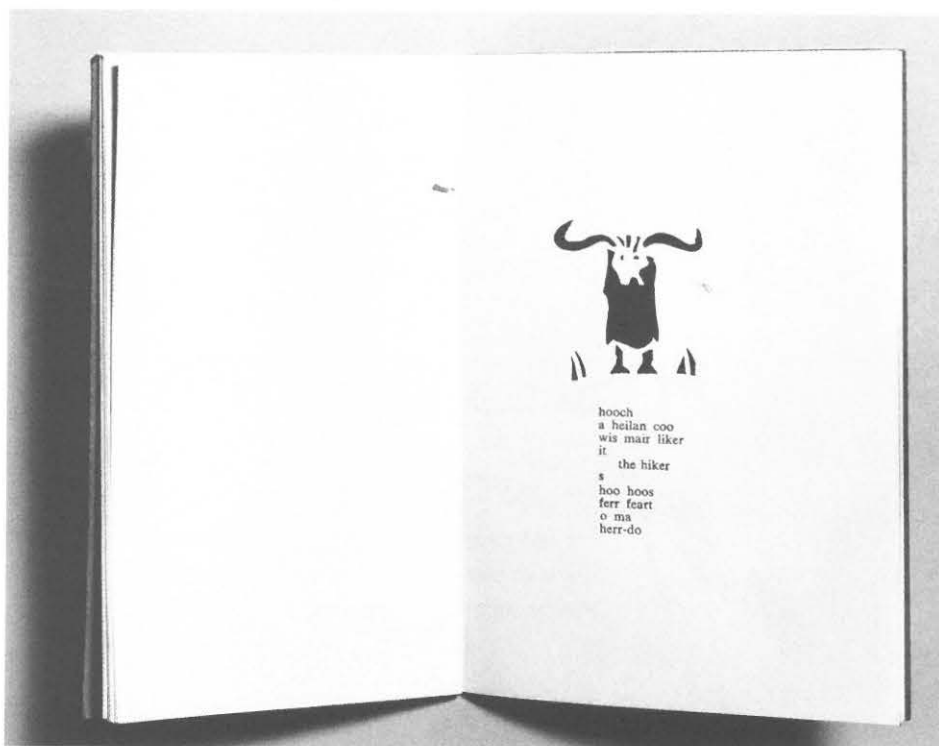
1. André Breton, « Les mots sans rides » (1922), in *Œuvres complètes*, éd. établie par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1988, p. 285.

2. Jérôme Peignot, *De l'écriture à la typographie*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1967, p. 157.

3. Ulises Carrión, « Van boek tot kunstenaarsboek. From Book to Artist's Book », entretien avec Jörg Zutter, in *Kunstenaarsboeken. Artists' Books*, catalogue d'exposition, Schiedam, Stedelijk Museum, 1981, non paginé.

4. Dans un de ses derniers articles, Michael Gibbs, auteur de livres aux marges de la poésie concrète, tel *Limits* (1977), éditeur de la revue *Kontexts* (« A review of visual/experimental poetry and language art ») à Amsterdam dans les années soixante-dix et proche de Carrión, remarque que la poésie concrète a été plus florissante en Europe en raison de ses liens avec l'Op Art et l'Art cinétique, peu développés aux États-Unis (« review » [recension] de : Liz Kotz, *Words to Be Looked At*, *Art Monthly*, n° 324, March 2009, p. 39).

5. Cf. Ian Hamilton Finlay & The Wild Hawthorn Press: *A Catalogue Raisonné 1958-1990*, Edinburgh, Graeme Murray, 1990. Il s'agit d'une liste complète mais sommaire, sans nom d'auteur; plutôt que d'un catalogue raisonné à proprement parler. Quatre ans plus tard, un catalogue de vente incomplet ajoute quelque vingt-cinq titres parus dans l'intervalle (*The Ian Hamilton Finlay Printed Archive*, Richmond, The Worthington Miro Archive Ltd, 1994).



Ian Hamilton Finlay
Glasgow Beasts, An a Burd
 Edinburgh, Wild Hawthorn Press, 1961.
 17,9 x 11,6 cm. 27 p.

d'éclairer une facette de la question de la relation entre lisible et visible dans ce genre de livres de nature fréquemment hybride. Finlay, artiste écossais (1925-2006), offre l'exemple précieux d'un artiste pour qui la poésie concrète est le point de départ incontestable d'une œuvre qui, pourtant, ne va ensuite cesser de réfléchir à ses limites et de travailler à son dépassement. Qu'on n'attende pas de cet exemple un paradigme. De son étude d'ailleurs partielle, limitée à la question précise de la poésie concrète, c'est-à-dire à ses premiers livres, aucune leçon universelle ne pourra être tirée qui s'appliquerait à tous les artistes concernés par ce lien de l'avant-garde littéraire et de l'avant-garde artistique. Chacun d'eux mériterait une étude spécifique. Finlay permet seulement, mais c'est déjà beaucoup, d'aborder *in concreto* quelques aspects du problème.

Après un recueil de nouvelles, *The Sea-Bed and Other Stories*, en 1958, Finlay publie en 1960 un ensemble de poèmes intitulé *The Dancers Inherit the Party*, souvent rimés, très savamment populaires et clairement inscrits dans l'Écosse, l'Écosse maritime, pour les sujets autant que pour la langue puisque certains sont parsemés d'expressions dialectales des Orcades. Il n'est pas jusqu'au papier et à la typographie qui ne soient rustiques: les caractères et la qualité de l'impression sont ceux d'une machine à écrire. Sur la couverture et

face au premier poème, éponyme du recueil, deux gravures sur bois de Zeljko Kujundzic.

En 1961, Finlay fonde ses propres éditions, The Wild Hawthorn Press (Éditions de l'Aubépine sauvage) qui vont très vite être exclusivement consacrées aux publications de l'artiste. La première à paraître sous ce nom bucolique est *Glasgow Beasts, An a Burd*: bestiaire en dialecte de Glasgow, illustré de papiers découpés par John Picking et Pete McGinn. À première vue, c'est un livre illustré classique (que d'ailleurs le sujet autant que la juxtaposition des poèmes et des images permettent de comparer à *La Bête noire* de Broodthaers, publié la même année); en réalité, le caractère incompréhensible de ces textes, même pour un lecteur anglophone, et la disposition particulière des mots, associée à la mise en évidence de certaines lettres isolées, font de ces poèmes des objets à voir plutôt qu'à lire, et des objets à entendre plutôt qu'à comprendre. Le dialecte est essentiellement une langue orale et la qualité sonore de ces textes phonétiques est très perceptible, même à l'œil.

En 1962, Finlay crée le périodique *Poor. Old. Tired. Horse*. (Le titre est emprunté à un vers de Robert Creeley. Est-ce la poésie, ce « Pauvre. Vieux. Cheval. Fatigué. » ?) Il paraît jusqu'en 1968 (vingt-cinq numéros) et se veut un « forum pour le verbal et le visuel,

le traditionnel et le moderne, le créatif et le théorique¹ ». En 1962, Finlay vient d'entrer en relation avec ceux qui, dès 1953, ont fondé simultanément en Europe et en Amérique du Sud la poésie concrète: le Suisse Eugen Gomringer, d'un côté, et les Brésiliens du groupe Noigandres (dont la revue est animée par Augusto et Haroldo de Campos ainsi que par Décio Pignatari), de l'autre². Sa revue va notamment servir d'organe d'échanges avec le mouvement international de la poésie concrète et sonore dont Finlay publie les œuvres en les confrontant parfois à celles des précurseurs de cette poésie à voir ou à entendre plutôt qu'à lire: Guillaume Apollinaire, Kurt Schwitters, Tristan Tzara, Pierre Albert-Birot.

L'année suivante, il abandonne définitivement la poésie de ses débuts en exposant des jouets et en publiant son premier ouvrage de poésie concrète, *Rapel* (1963). Les deux faits doivent être considérés ensemble: c'est curieusement à propos de ces jouets, et non de ses textes, que l'artiste a parlé de son abandon de la syntaxe et du rythme, disant qu'il avait éprouvé « un besoin absolu de se détourner du rythmique vers le statique [...] et [qu'il s'était] tourné du côté de la fabrication de petits jouets – choses sans importance en elles-mêmes, cependant conformes à [son] inspiration qui le détournait de la Syntaxe au profit

1. Yves Abrioux, « Biographical notes », in *Ian Hamilton Finlay: A Visual Primer*, with introductory notes and commentaries by Stephen Bann, Edinburgh, Reaktion Books, 1985, p. 9. Nous sommes redevable à ce livre ainsi qu'aux nombreuses études de Stephen Bann, le meilleur spécialiste de l'œuvre de Finlay (il le connaît dès 1963 dans le cadre de leurs activités communes dans le champ de la poésie concrète), de précieuses informations.

2. De 1953 datent d'autres textes importants d'Arthur Petronio, de Gerhard Rühm et d'Oyvind Fahlström (auteur du premier manifeste de poésie concrète). Ils sont parus en traduction française, avec de nombreux autres textes, dans l'indispensable catalogue de l'exposition organisée par Bernard Blistène, *Poésure et Peinture*, op. cit. Ils ont été repris dans *Du mot à l'image & du son au mot. Théories, manifestes, documents, une anthologie de 1897 à 2003*, sous la direction de Jacinto Lageira, Marseille, Le mot et le reste, coll. « Formes », 2006, p. 165-185.

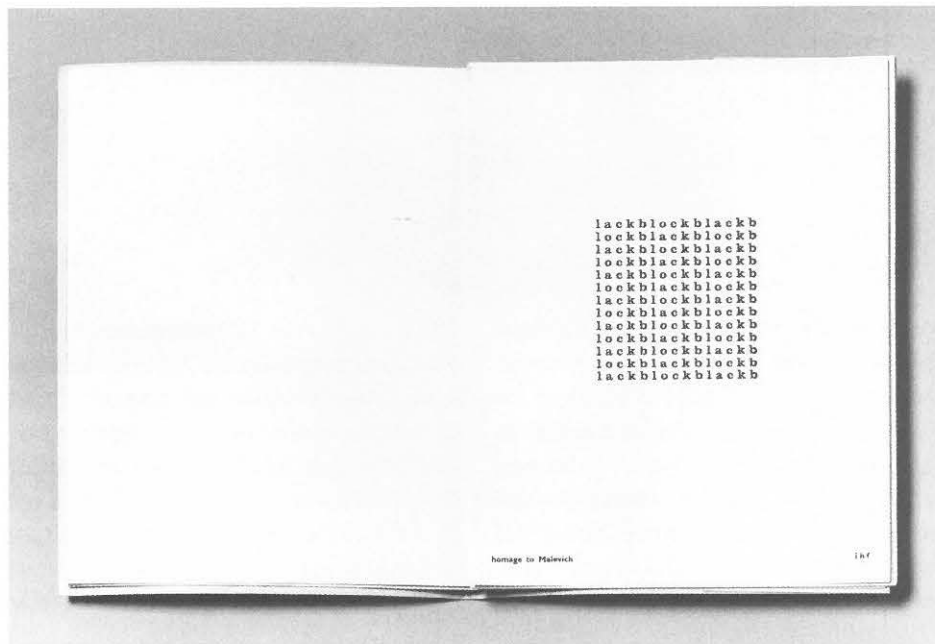
Ian Hamilton Finlay

Rapel

Edinburgh, Wild Hawthorn Press, 1963.
26,5 x 21,2 cm. 8 planches.

du "Pur"¹. On note la coïncidence de l'entrée en poésie concrète et de la fabrication d'objets, et d'objets qui sont des jouets. Le poème concret est aussi un objet de langage et un jeu de lettres : objet de langage en ce qu'il évacue la discursivité, la « syntaxe », dit Finlay, et travaille avec la structure interne des mots²; jeu de lettres dont le mécanisme de construction fait tout le contenu et dont la clôture sur soi garantit la « pu- reté ».

Rapel rassemble dix poèmes concrets en planches non reliées, certains imprimés en deux couleurs, deux seulement car dans l'art concret en général la couleur a principalement une fonction distinctive. D'où vient ce titre ? Il est l'*incipit* d'une brève citation qui figure sur la page de titre : « *Rapel moon was shining above ra green mountins.* » Mais le mot *rapel* n'existe pas. En voici l'origine : « Mon mot est fabriqué, et est – oh, chère, les complications sont impossibles ! – une restitution en dialecte de Glasgow des premiers mots d'une chanson irlandaise : "The pale moon was shining"... Dans le dialecte de Glasgow, "the" devient "ra" et "pale" sonne comme "pel"³. » Ainsi le début d'une chanson populaire romantique devient-il matière à une



construction verbale qui doit résonner pour elle-même. C'est un titre « fauve » pour un recueil dont le sous-titre annonce *10 fauve and suprematist poems*. Dans le vocabulaire de l'auteur, les deux adjectifs correspondent à deux modalités du rapport de l'art à la réalité dans la modernité artistique, et pour ainsi dire à deux conceptions de l'abstraction : celle qui se détache du monde mais en provient ; celle qui se construit résolument contre le monde.

Dans cette poésie abstraite qu'est en réalité la poésie dite concrète, ces deux possibilités sont présentes. « Fauve » renvoie à un travail des mots qui, tout formel qu'il soit, a son point de départ dans une expérience sensorielle des choses : les poèmes de cette catégorie se construisent toujours à partir de données simples de la perception, attitude qu'exemplifient pour Finlay les natures mortes cubistes. Un des poèmes, par exemple, porte un titre caractéristique de l'esthétique des poètes concrets : *formal poem*. Ni verbe ni copule : la « syntaxe » a effectivement disparu. Elle est remplacée par une configuration typographique : un nombre réduit de lettres combinées de six manières différentes sur la surface de la page que sa blancheur ne défend plus car elle participe à la mise en espace des lettres. Deux mots reconnaissables, pourtant, *tree* (arbre) et *deer* (cerf), rattachent ce « poème formel » à une histoire sylvestre. Un autre poème où se lisent les mots *happy* et *apple* a pour titre une dédicace : *to the painter, Juan Gris*.

« Suprématiste » renvoie par opposition à une volonté réfléchie de rupture et qualifie l'avant-garde théorique et radicale d'un Malevitch qui cherche à instaurer une réalité artistique absolue au prix de la négation violente de la réalité empirique. Un poème, *Homage to Malevich*, se présente sous forme d'un carré parfait dont à l'évidence le bloc noir (*black block*) de lettres fait allusion au carré noir du peintre suprématiste. Et comme Finlay ne laisse guère de place au hasard, le blanc de la page joue vraisemblablement le rôle de la toile peinte en blanc du *Carré noir sur fond blanc*. Par ailleurs, l'alternance des monosyllabes *black* et *block*, avec leurs allitérations et la cadence marquée par l'échange des deux voyelles centrales, font entendre le bruit et le rythme d'une marche au pas, celle de l'avant-garde militante. Mais avec le renvoi de l'initiale *b* en bout de ligne, ce sont les deux mots *lack* et *lock* qui sont également lisibles, faisant se succéder les deux idées peu compatibles de « manque » et de « fermeture ». Sans doute peut-on adopter l'interprétation de Stephen Bann quand il écrit à ce sujet : « Dans *Hommage à Malevitch*, l'espace du "doute" n'est pas simplement la page blanche, mais la dimension de la signification dont les signes incompatibles (*lack/lock*) contrastent avec la certitude de la structure typographique⁴. »

Autrement dit, cet hommage au suprématisme est ambigu. D'un côté, il reprend docilement quelques-uns de ses traits, d'ailleurs communs à toute la

1. Lettre de Finlay à David Brown en 1976, citée d'après Yves Abrioux, *Ian Hamilton Finlay, op. cit.*, p. 10. Vingt ans plus tard, dans un entretien, Finlay revient sur la question de la syntaxe : « La syntaxe était pour moi un très gros problème. Et ce l'est encore de savoir comment mettre des mots ensemble. » (Entretien par Euan McArthur et Alan Woods, *Transcript*, vol. II, n° 1, [1996], p. 8).

2. Dans un manifeste daté de 1954, Gomringer reconnaît en Mallarmé et Apollinaire des précurseurs qui ont voulu « détacher le mot isolé de la syntaxe nivelante et rendre au mot ou à la lettre isolée son poids propre et son individualité » (cité par Eugen Gomringer lui-même, « Konkrete Poesie. Von der ersten Stunde bis zur weltweiten Entwicklung », in *Buchstäblich. Nürnberger wörtliche Tage*, sous la direction de Michael Glasmeier et Lucius Grisebach, Nürnberg, Verlag für moderne Kunst, 1989, p. 58).

3. Ian Hamilton Finlay, lettre à l'auteur, 4 janvier 1994. Il ajoute : « À mon avis, l'idée d'expliquer cela à vos lecteurs n'est sûrement pas concevable. Je ne peux que m'excuser. »

4. Stephen Bann, « Ian Hamilton Finlay: An Imaginary Portrait », in *Ian Hamilton Finlay*, catalogue d'exposition à la Serpentine Gallery, London, The Arts Council of Great Britain, 1977, p. 11.

Ian Hamilton Finlay

Canal Stripe Series 3

Edinburgh, Wild Hawthorn Press, 1964.

15 x 20 cm. 32 p.

poésie concrète européenne à ses débuts dont les ancêtres sont les constructivismes du début du siècle bien plus que les « mots en liberté » du futurisme et du dadaïsme¹: abstraction par réduction à l'élémentaire (mots et lettres comme structures minimales autoréférentielles) et systématisation des procédés (répétitions et permutations réglées des élé-

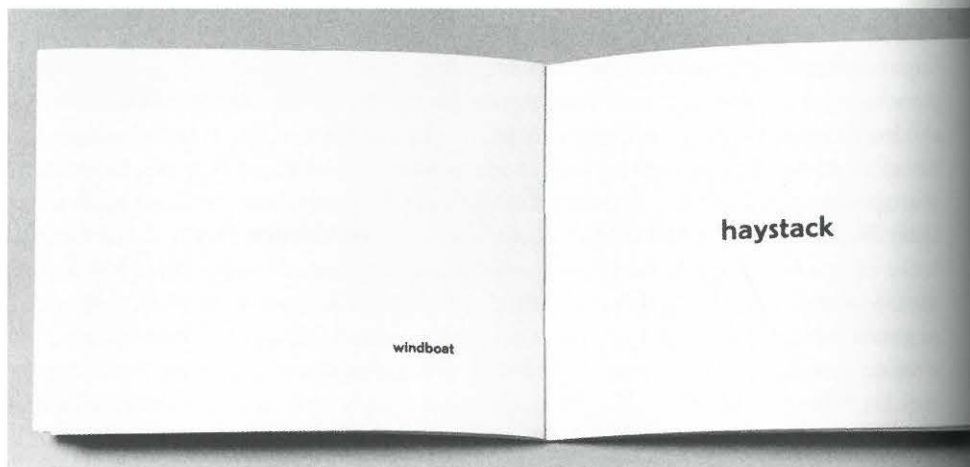
ments typographiques). D'un autre côté, c'est de l'intérieur du carré suprématisiste que naît le soupçon concernant la perfection de ce bel ordre imposé. Plus fondamentalement encore, c'est sous le couvert d'un exercice formaliste que le formalisme lui-même est mis en question, puisque, pour formel qu'il se donne, le carré de Finlay n'en délivre pas moins un message, et un message qui consiste précisément en une interrogation sur les limites du formalisme. Dès ce premier essai de poésie concrète est déjà présent chez Finlay le germe de sa fin.

Pour le confirmer, on peut se reporter à certaines indications étranges d'une lettre devenue célèbre, écrite cette même année 1963 par Finlay à Pierre Garnier, fondateur de la poésie spatialiste². Ces passages retiennent l'attention parce qu'ils sont peu orthodoxes, marqués d'un doute et d'une inquiétude qui font totalement défaut aux déclarations dogmatiques de la plupart des manifestes écrits par les poètes concrets depuis

1953, truffés de références positivistes aux mathématiques, à la cybernétique ou à la philosophie du langage. Dans cette lettre, il est question de cette « perfection » que Malevitch entend créer dans l'art parce qu'elle n'existe pas dans la réalité. On sait que, pour le constructivisme, la perfection construite de toutes pièces sur la toile peut et doit servir de modèle à la mise en ordre rationnel de la société. Finlay reprend tout à fait cette idée à son compte, mais en lui donnant un tour personnel qui insiste sur la capacité du poète à habiter le monde, à en faire un « chez-soi », c'est-à-dire à se reconnaître avec lui un lien d'appartenance réciproque plutôt qu'à le remodeler selon une nouvelle rationalité imposée de l'extérieur: « Le but n'est pas une éclatante perfection stérile qui oublie que l'homme doit aussi faire du monde un *chez-soi*. » Cherchant à nommer ce but, Finlay réintroduit une notion évacuée par l'avant-gardisme artistique, la beauté: « J'aimerais, si possible, réintroduire quelque part la notion démodée de Beauté, que je trouve, malgré ses insuffisances théoriques, irréfutable et immédiate. » C'est par sa beauté, dit-il, que la poésie concrète lui plaît. Et cette beauté est définie comme « harmonie ».

Avant la lettre, l'esprit du néo-classicisme de Finlay est déjà là. Il faut maintenant

montrer comment le pressentiment que l'harmonie formelle ne peut suffire va se confirmer et progressivement conduire le poète à ne plus traiter le langage en matériau visuel seulement. La dimension du sens va être réintégrée dans la poésie, sous les deux modalités de la linéarité discursive et de la référence au réel qui en sont les conditions. Le livre va contri-



1. L'esthétique de Gomringer (né en 1925) est en effet marquée par celle du peintre Max Bill, son compatriote et aîné, dont il fut, entre 1954 et 1958, secrétaire. Max Bill, né en 1908, fut élève au Bauhaus dans les années vingt et subit fortement l'influence du néoplasticisme de De Stijl via Vantongerloo et Van Doesburg. Max Bill participa en 1930 à l'éphémère mouvement Art concret, radical dans sa condamnation de toute représentation et favorable à une peinture exclusivement géométrique. Il reprit ensuite cette appellation à son compte et une grande exposition intitulée « Art concret » eut lieu à Bâle en 1944. En fondant la poésie « concrète », Gomringer a donc emprunté à la peinture un terme et une esthétique nés dans les années trente, emprunt qui d'ailleurs s'explique par le regain de l'abstraction géométrique dans les années d'après-guerre, sous l'action de Max Bill et Lohse en ce qui concerne la Suisse.

2. Ian Hamilton Finlay, lettre à Pierre Garnier, 17 septembre 1963. Elle fut publiée dès 1965 par Jasja Reichardt dans le catalogue *Between Poetry and Painting*, op. cit., p. 39 et 41. La très désinvolte traduction française publiée dans le catalogue *Poésie et Peinture* (op. cit., p. 535) prend de telles libertés avec le texte qu'elle fait contresens: par exemple, Finlay ne dit pas que l'homme doit « se faire un chez-soi dans le monde » (comme un lapin son terrier), mais qu'il doit faire du monde un *chez-soi*, c'est-à-dire l'habiter poétiquement.

Ian Hamilton Finlay
Telegrams from My Windmill
 Edinburgh, Wild Hawthorn Press, 1964.
 12,1 x 18,6 cm. 36 p.
 Coll. particulière.

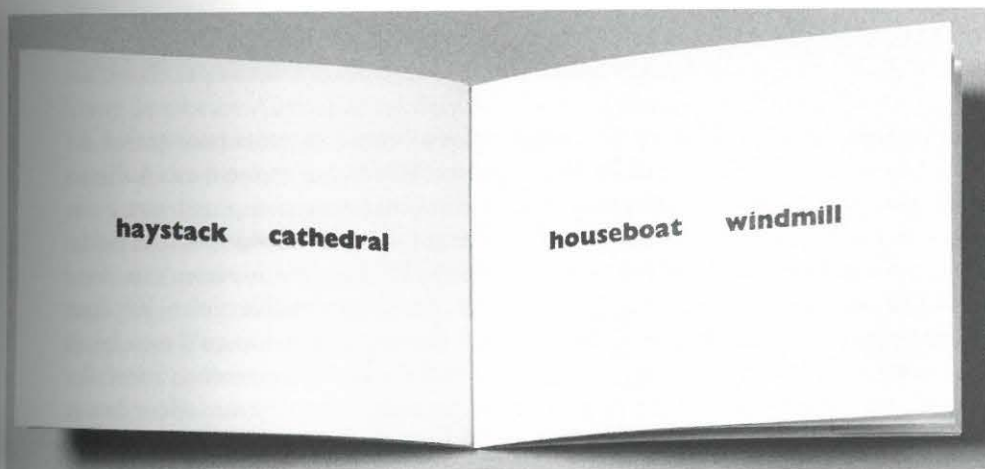
buer de manière décisive à les récupérer successivement, d'abord en prêtant aux mots la structure séquentielle de ses pages, ensuite en accueillant les images photographiques des choses.

En 1964, Finlay publie son premier poème concret sous forme de livre. L'année précédente, *Rapel* n'était qu'un recueil de poèmes, de même nature que

utilisés on suppose hollandaise. La dernière double page en réunit les quatre éléments, présentés suivant une ligne horizontale, comme la plaine où ils se détachent, vue depuis le canal: *haystack cathedral houseboat windmill* (meule de foin cathédrale péniche moulin à vent). Ce livre invite donc le lecteur à deux voyages simul-

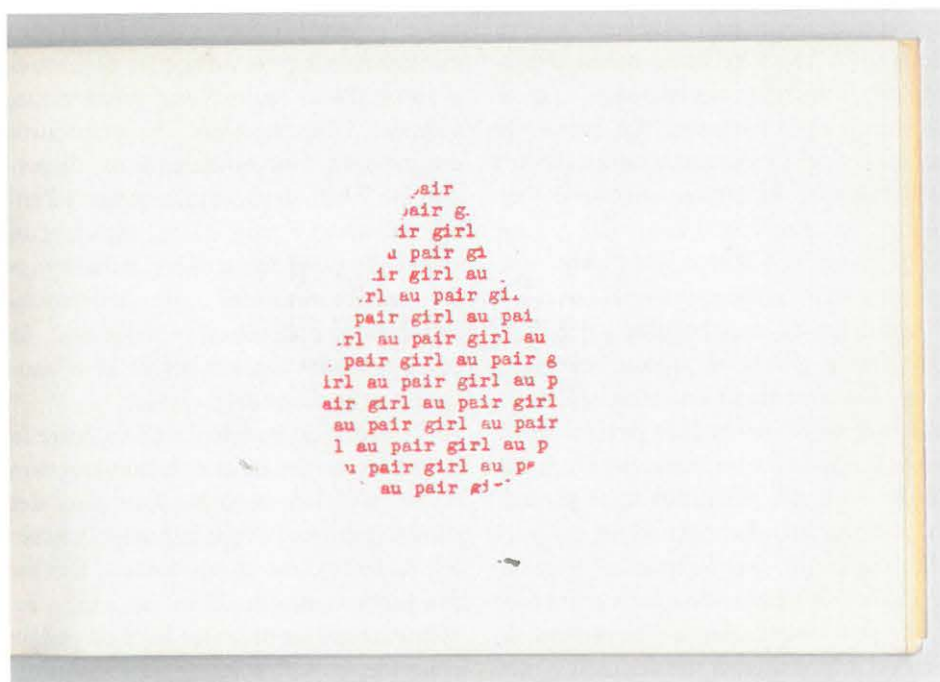
fixe, *cathedral*, est aussi le seul point fixe, visible de partout, de loin comme de près, point de repère dans le texte comme dans la campagne. Les jeux avec les mots ne sont plus une fin en soi; ils servent à susciter une réalité précise grâce au réseau de leurs combinaisons mutuelles et à leur disposition réciproque sur la page.

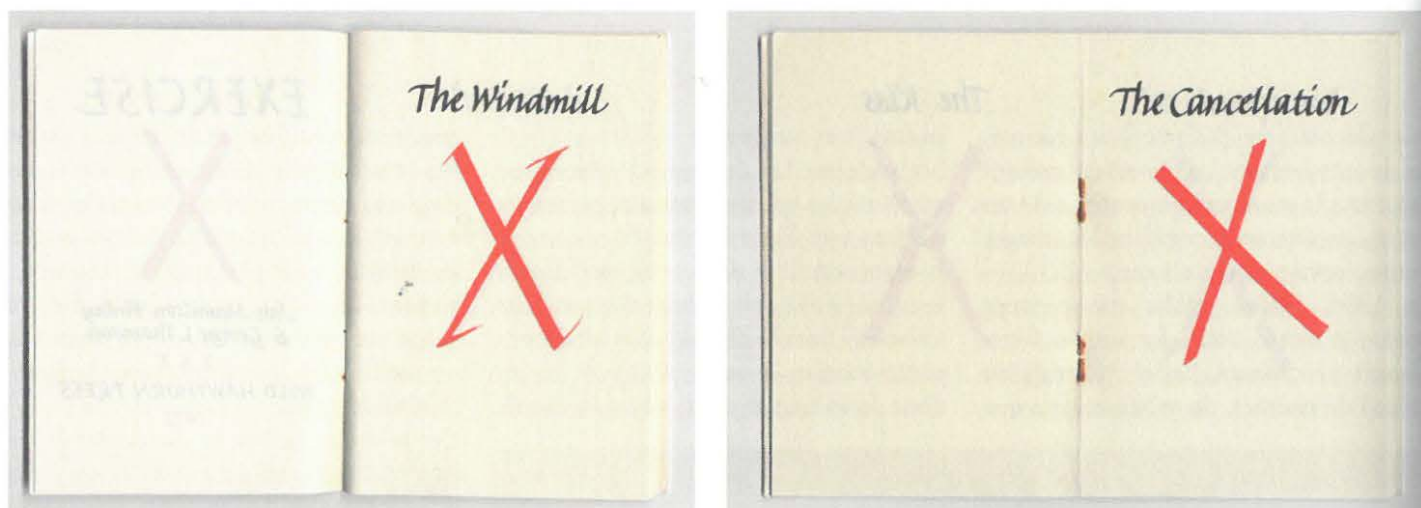
On pourrait certes se demander si ce livre est un livre de poète ou un livre d'artiste. Mais la question serait peu pertinente s'il est vrai que la poésie concrète se veut à la fois écriture et image. C'est assurément un vrai livre de poésie concrète, un poème-livre ou un livre-poème: *booklet poem* est le mot par lequel Finlay désigne volontiers ce genre de publication. Dans *Canal Stripe Series 3*, en utilisant la suite des pages comme une composante matérielle du texte, il étend au livre entier l'idée que les poètes concrets se font de la page: une surface à travailler. Il est peu de livres de poésie concrète qui soient autre chose que des recueils de textes dissociables, voire disparates, et chez Finlay lui-même nombre d'opuscules ultérieurs, si réussis soient-ils, sont



n'importe quelle anthologie de poésie traditionnelle, c'est-à-dire un moyen de rassembler des poèmes distincts dont la réunion en livre n'a d'autre fin que cette réunion elle-même. *Rapel* est un album de planches non reliées, mais l'auraient-elles été que cela n'aurait rien changé. Avec *Canal Stripe Series 3*, la structure du livre devient, pour la première fois, l'une des composantes expressives du poème. Et de la manière la plus simple du monde: des mots composés (à l'exception d'un seul, *cathedral*), un par page, sont tour à tour systématiquement recomposés, comme l'anglais le permet, de façon que toutes les combinaisons possibles entre *boat*, *stack* et *mill* d'une part, et *wind*, *hay* et *house* d'autre part, soient essayées. Au fil des pages et des permutations, les mots ainsi forgés de toutes pièces finissent par retrouver leur composition usuelle et, du même mouvement, par reconstituer verbalement un paysage familier de la campagne, qu'en raison des éléments

tanés, l'un dans les mots et l'autre le long d'un canal. À mesure que les mots sont progressivement mis en ordre, un paysage se met en place. Le seul mot





comme *Rapel* des morceaux choisis. Tel est le cas de *Telegrams from My Windmill* (1964), de *6 Small Pears for Eugen Gomringer* (1966), de *Tea-Leaves and Fishes* (1966), de *Honey By the Water* (1973) ou de *Exercise X* (1973). Il ne suffit pas qu'un même sujet – la lettre X et ses variations formelles dans ce dernier opuscule ou le mot *pear* dans le fascicule dédié au père de la poésie concrète – fasse le lien entre les différents poèmes pour que le livre fonctionne pleinement comme un livre, c'est-à-dire comme une unité dynamique en développement. Quand le sujet fait seul le livre, c'est que le livre ne fait rien.

Avec *Canal Stripe Series 3*, au contraire, le livre agence progressivement un jeu de constructions verbales en un déplacement à travers un paysage qui se constitue parallèlement. Au terme de ce parcours, le lecteur s'arrête devant la dernière double page comme il s'arrêterait devant un tableau: il a trouvé le point de vue d'ensemble, celui que lui a préparé le mouvement du livre en l'entraînant de mot en mot jusqu'à ce que chacun d'eux ait trouvé celui qui, à lui associé, permet en même temps de nommer les éléments d'un paysage et de les placer pour faire paysage. On est à l'opposé du procédé illustratif, figuratif, du calligramme. La discursivité est portée tout entière par la mise en livre de mots en eux-mêmes divisés et entre eux déliés. Un détail: sur la couverture, le titre est imprimé trois fois sur trois lignes

superposées, celle du milieu en noir, les deux autres en jaune, couleur du foin et des prés en été, puisqu'il est question de meules; l'impression du titre renvoie donc analogiquement au tracé du canal et induit dès le début l'idée que le format « paysage » de ce livre à l'italienne figure la voie fluviale; d'où l'on suppose ensuite que les différences de hauteur des mots sur les pages correspondent aux différences de niveau de l'eau au passage des écluses. À la différence des livres ordinaires, celui-ci non seulement décrit ce qu'on peut voir (le paysage), mais encore donne le moyen de le voir (le déplacement). Une des pages les plus réussies de *Tea-Leaves and Fishes*, intitulée « Canal Scene », exploitera plus explicitement cette analogie: de part et d'autre d'une ligne bleue discontinue, formée d'inscriptions fragmentaires empruntées aux embarcations dispersées sur l'eau, des mots imprimés à l'encre de couleur ocre jaune, sans aucun intervalle pour les séparer, *acharming-farmayellowmeadow* (unecharmantefermeuneprairiejaune), évoquent la continuité des deux rives et la monotone permanence du paysage.

Ainsi le poème établit-il un lien entre la construction des mots et la construction du monde. Les mots ne sont plus des choses (comme le veut la poésie concrète), ils reconduisent aux choses. Il n'est pas surprenant que, la même année, en même temps qu'un autre livre de poésie concrète, *Canal Stripe Series 4* – permu-

tations entre cinq mots pour traiter des petits champs qui aspirent aux horizons et des horizons qui aspirent aux petits champs (*horizons long for little fields/ little fields long for horizons*) sur fond d'un jeu intraduisible entre les deux sens du mot *long*, selon qu'il est adjectif ou verbe – Finlay commence à installer ses poèmes dans la nature elle-même et bientôt dans le jardin poétique qu'il va commencer à aménager à Stonypath, en 1966. Constructions en divers matériaux et inscriptions gravées sur la pierre sont une manière de poétiser le monde autant que de réaliser la poésie. On ne sait plus si la poésie est naturelle ou la nature poétique. De tels échanges entre la réalité du poème et la réalité extérieure éloignent de l'inspiration résolument antinaturaliste du mouvement concret, ainsi nommé parce que tout entier guidé par l'idée que les formes, picturales ou verbales, sont dans leur ordre aussi réelles que les choses et n'ont pas à se mesurer à elles¹.

1. On lit dans le manifeste des peintres du mouvement Art concret, en 1930: « Un carré, un cercle, une couleur sont des éléments concrets, tels une vache ou un arbre. Ils réalisent optiquement la pensée. » (Cité par Gladys C. Fabre, *Abstraction-Création*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris; Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1978, p. 10.) Dans leur « Plan pilote pour la poésie concrète » (1958), Augusto de Campos, Décio Pignatari et Haroldo de Campos parlent du « réalisme total » de la poésie concrète (in *Poésure et Peinture*, op. cit., p. 527).

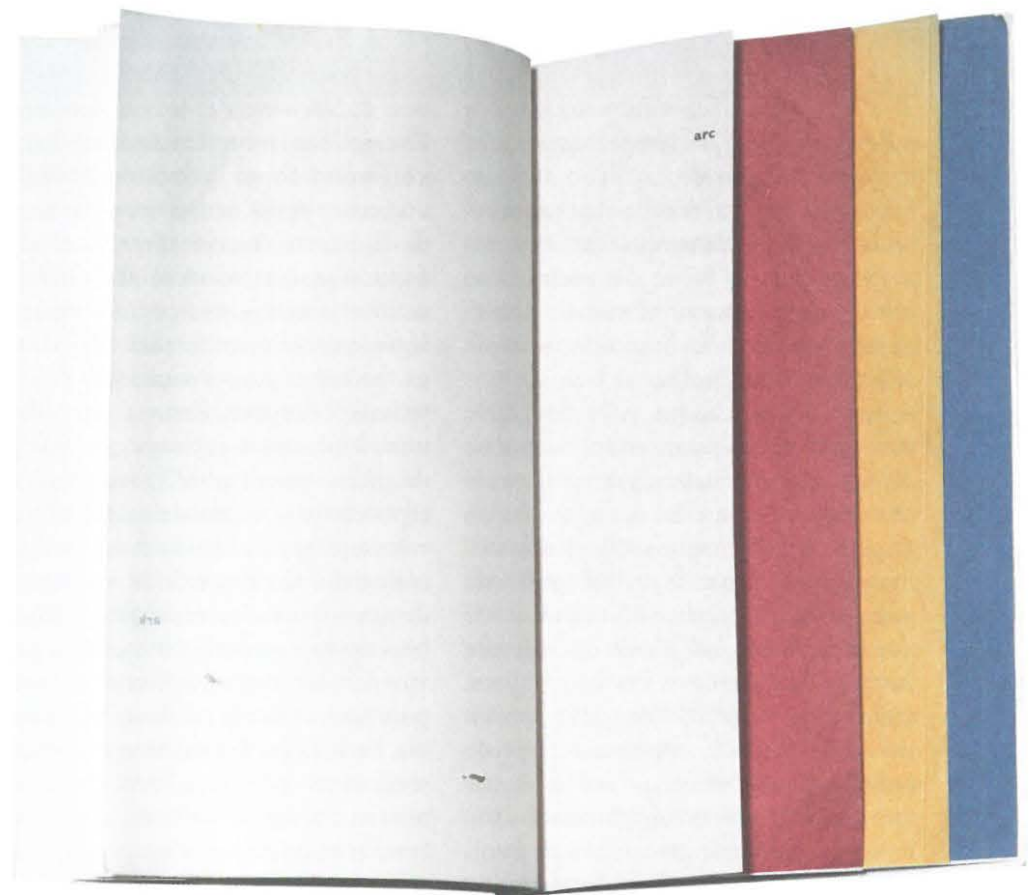
En 1965 paraît *Ocean Stripe Series 3*, fascicule en hauteur qui, pour la première fois, introduit une dimension visuelle extra-linguistique. Cette fois ce ne sont plus seulement les mots, réduits au minimum, qui font image. Et si l'on ne trouve pas encore d'images en tant que telles, les couleurs ont une présence forte. Sur la partie inférieure des quatre premières doubles pages blanches et sur leur bord droit, on lit les trois lettres du mot *ark*, répété page après page. La double page suivante, diminuée de sa moitié droite, porte, toujours sur le bord droit mais dans sa partie supérieure, les trois lettres du mot *arc*. Cette page se détache sur les trois suivantes qu'un découpage inégal de leur partie droite permet de voir ensemble, superposées, et qui sont en papier de couleur: la page blanche portant le mot *arc* se profile donc sur trois pages de couleurs différentes, une rouge, une jaune, une bleue.

La clef de ce livre, hermétique de prime abord, est donnée par un encart qui cite simplement le passage de la Genèse (IX, 13-15) dans lequel, après le Déluge, Dieu dit à Noé qu'il met dans la nuée un arc (*bow*) en signe de son alliance (*covenant*) avec les hommes et qu'ils n'ont plus à craindre les eaux du Déluge. Or le mot *ark* des premières pages s'emploie en anglais aussi bien pour désigner l'arche de Noé que l'arche d'alliance (dans l'expression *ark of the covenant*). Quant à l'arc écrit *arc*, il signifie, comme en français, à la fois une forme en arc de cercle et un arc de lumière, en particulier celui de l'arc électrique, pont lumineux entre deux pôles séparés. En exploitant la proximité phonétique et orthographique des deux mots *arc* et *ark*, le livre ramasse en quelques lettres et couleurs l'histoire du Déluge et celle de l'origine de l'arc-en-ciel selon la Bible: le mot *ark* placé en bas sur les premières pages, comme l'arche naviguant sur les eaux; puis son remplacement par *arc* inscrit en haut de la page, comme dans le ciel, sur le fond des trois couleurs fondamentales dont la superposition peut faire naître les autres couleurs du prisme. La succession des

pages blanches du début exprime la durée du voyage de Noé, tandis que la minceur de leur papier pelure permet à mesure qu'on les tourne d'entrevoir par transparence la couleur des pages finales: l'arc-en-ciel perce les nuages qu'il finit par dissiper. «Après la pluie, le beau temps», enseigne la sagesse populaire, ce qui, en anglais, se dit: «*After the flood, the rainbow*» (mot à mot: «Après l'inondation, l'arc-en-ciel»). Ce livre est un déplacement selon deux directions, l'une, temporelle (la liaison narrative de deux épisodes: la punition divine et la réconciliation de Dieu avec les hommes), l'autre, spatiale (le déplacement du bas vers le haut: de l'eau vers le ciel). Il est remarquable toutefois que l'histoire racontée par le livre soit dans le livre sans y être tout à fait: sa présence est à la fois essentielle – puisque le récit en question, emprunté au livre de la Genèse, est le récit des commencements et le premier des récits –, et indirecte, sous forme d'une légende (ce qu'il faut lire pour comprendre ce qu'on voit) im-

primée sur un encart hors page. Comme si le livre en était la transcription épurée par les seuls moyens du livre: papier, pages, couleurs, lettres.

Nouvelle étape dans l'histoire des rapports de Finlay à la poésie concrète et au livre, *Ocean Stripe 5* (1967) est indubitablement un livre charnière. Avec lui Finlay prend véritablement ses distances sinon avec la poésie concrète – qu'il continuera de pratiquer à sa manière – du moins avec le mouvement international des poètes concrets. L'hommage à Gomringer de l'année précédente (*6 Small Pears for Eugen Gomringer*) est ainsi une façon de remercier, aux deux sens de ce mot qui peut exprimer la reconnaissance et le congé, son principal représentant européen. *Ocean Stripe 5* se présente sous une couverture pour la première fois illustrée en pleine page d'une photographie de l'océan dont le scintillement argenté sous un ciel d'orage annonce la tempête. Il comporte une suite de photographies en noir et blanc de bateaux de pêche, une



par folio, accompagnées de courtes déclarations concernant la poésie concrète et sonore. À première lecture, le rapprochement laisse perplexe. La dernière page, dépourvue de photographies, n'est pas plus éclairante: sous le titre « *post-script* », une étroite colonne de consonnes dont les regroupements ne forment aucun vocable reconnaissable.

Seul le familier de la poésie sonore et du dadaïsme aura reconnu un célèbre poème phonétique de Kurt Schwitters, *W W PBD*, issu de sa *Ursonate*, « l'œuvre "verbi-voco-visuelle" la plus achevée de Schwitters, chef-d'œuvre de la poésie sonore¹ », selon Marc Dachy qui le décrit à dessein à l'aide d'un triple qualificatif très aimé des poètes concrets qui l'ont eux-mêmes trouvé chez Joyce puis retrouvé chez McLuhan. Par ailleurs, parvenu à la fin du livre, le lecteur découvre la mention de quelques références qui lui apprennent que tous les éléments du livre sont empruntés: les photographies à la revue spécialisée pour les pêcheurs, *Fishing News*, les textes à des écrits d'Ernst Jandl², Paul de Vree³ et Kurt Schwitters, tous parus ou reparus peu de temps auparavant dans un numéro de la revue anglaise *Form* consacré à l'étude des rapports de la création contemporaine avec les avant-gardes du début du siècle. Il ne reste plus au lecteur d'autre solution que de reprendre le livre à la lueur de ces indications.

Apparemment, chaque page ressemble aux autres: une citation sur la poésie sonore ou concrète, ou encore « expérimentale », associée à une photographie qui, bien que chaque fois différente, représente le même genre de petit bateau de pêche. En réalité il y a une progression, ou plutôt une rupture entre les derniers textes et les premiers, théoriques, dogmatiques: « La poésie sonore et concrète remplace le type de poème conventionnel et subjectif par un objet universel et autonome [...] », lit-on par exemple en ouvrant le livre; puis, à la page suivante: « Le matériau

de base n'est pas le mot mais la lettre », etc. À mesure que l'on approche de la fin, au contraire, les citations sont choisies de manière à rendre problématique le *credo* objectiviste, mécaniste et formaliste de l'art concret: toujours par citations interposées, il est question de « réhabilitation » de la poésie, du danger de la transformer en « un musée anatomique du langage ». Alors que la méthode par excellence de la poésie concrète est la permutation, on nous dit qu'« il doit y avoir un nombre infini de méthodes pour écrire des poèmes expérimentaux ». La dernière citation, due à Schwitters, énonce une thèse peu conforme au rationalisme des poètes concrets: « Il est impossible d'expliquer le sens de l'art; il est infini. » Finlay a commenté lui-même la photographie choisie pour accompagner cette ultime formule: « Un bateau blanc, illuminé par le soleil, s'engageant dans un estuaire sombre⁴. »

À travers cette sélection de bateaux de pêche, Finlay poursuit, semble-t-il, plusieurs buts. Comme le choix de la citation de Schwitters et le commentaire de l'image finale en témoignent, l'artiste s'efforce d'abord de rendre ses droits à une conception de l'art comme sens et de la beauté comme surcroît de signification qui transcende tout discours et toute intelligence, ce que rejette catégoriquement le formalisme concret en prônant une sémantique des matériaux⁵. Stephen Bann a par ailleurs noté à plusieurs reprises que les filets de pêche étaient pour l'artiste une métaphore de la capture du sens. Il s'agit ensuite d'opposer à un art autarcique la réalité du monde et de la vie, sous un de ses aspects les plus quotidiens, les plus apparemment prosaïques: la pêche vue par des photographes de reportage pour une revue de pêcheurs. Autrement dit, l'esthétique concrète se trouve prise entre deux critiques, l'une au nom du sens et l'autre au nom du réel. Toutefois, avec ce livre il s'agit enfin, et surtout, de ne pas rompre le dialogue avec

Schwitters et ses successeurs poètes sonores et concrets, mais de le prolonger au contraire en en déplaçant les termes. Très visibles en effet sur le flanc de chaque bateau, les lettres et les chiffres de leur numéro d'immatriculation. C'est ce genre de « poèmes concrets » que Finlay va désormais opposer à ceux de ses contemporains: poèmes inscrits dans les choses, portés par elles, ready-made de poésie concrète, poèmes trouvés. Dans ce mouvement de retour de la poésie concrète au monde – qui sera bientôt aussi celui, on le verra, d'herman devries – l'adjectif « concret » retrouve son sens usuel.

À cet égard, en s'éloignant de l'abstraction constructiviste, Finlay se rapprocherait d'une certaine manière du Nouveau Réalisme des « décollages » d'affiches de Hains et Villeglé, par exemple. La différence entre les lettres ou les chiffres

1. Marc Dachy, *Journal du mouvement Dada*, Genève, Skira, 1989, p. 112.

2. Né en 1925 à Vienne, auteur de *Lautgedichte*. Sa participation, un an avant la réalisation de *Ocean Stripe 5*, à la manifestation coorganisée par Gustav Metzger « Destruction in Art Symposium » en septembre 1966, à Londres (cf. *Arts & Artists*, « Auto-destructive Issue », vol. I, n° 5, August 1966), fut très remarquée (cf. Henri Chopin, *Poésie sonore internationale*, Paris, Jean-Michel Place, 1979, p. 167-168).

3. Né en 1909, en Belgique, auteur de poèmes « audio-visuels » et défenseur de la « poésie visuelle » dans sa revue *De Tafelronde*, éditée à Anvers à partir de 1962. Henri Chopin lui consacre un chapitre de son histoire de la poésie sonore, *op. cit.*, p. 116-119.

4. Ian Hamilton Finlay, cité d'après Stephen Bann, « Ian Hamilton Finlay: An Imaginary Portrait », *loc. cit.*, p. 23. Stephen Bann reprend dans la page citée l'essentiel d'une étude plus développée de ce livre et de son inscription dans le reste de l'œuvre, parue sous le titre: « Ian Hamilton Finlay's *Ocean Stripe 5* », *Scottish International*, March-April 1967, p. 46-52.

5. Timm Ulrichs, par exemple:

« La poésie concrète se moque de toute littérature descriptive: elle use de formes, non de contenus: c'est une littérature comme il y en a dans les livres et non comme la vie l'écrit.

La poésie concrète

est de la littérature formaliste [...]. »

Cité par Michael Glasmeier, « Auf der Suche nach dem einen Wort. Einführung in die Konkrete Poesie », in *Buchstäblich wörtlich, wörtlich buchstäblich*, catalogue d'exposition, Berlin, National Galerie, 1987, p. 9. Ce catalogue, avec son complément *Buchstäblich Nürnberger wörtliche Tage*, *op. cit.*, est une somme remarquable sur la poésie concrète.

Ian Hamilton Finlay

Ocean Stripe 5

Nottingham, Tarasque Press, 1967.
20,3 x 16,5 cm, 33 p.

Ian Hamilton Finlay

The Olsen Excerpts

Göttingen, Udo Breger, 1971.
15,5 x 15,5 cm, 20 p.

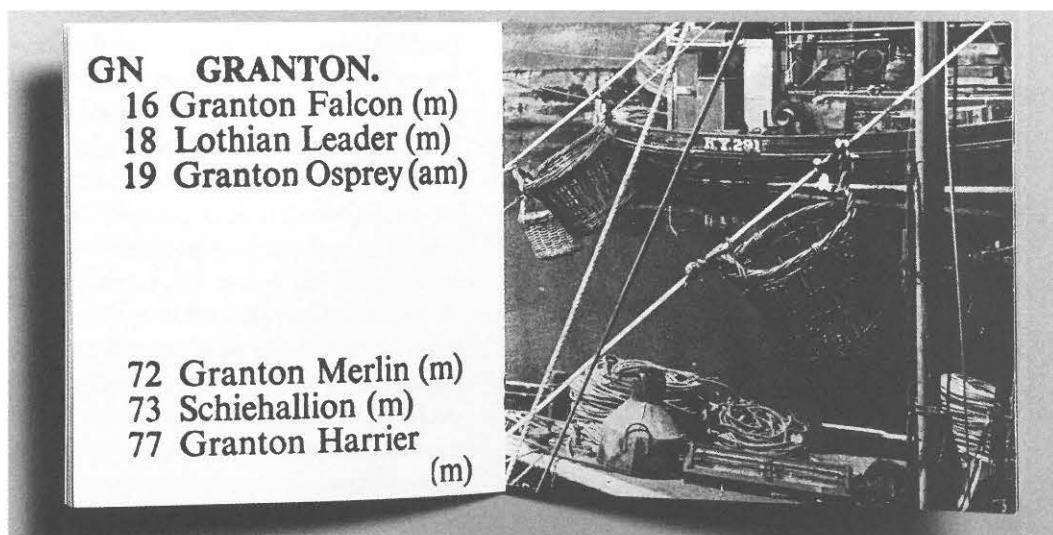
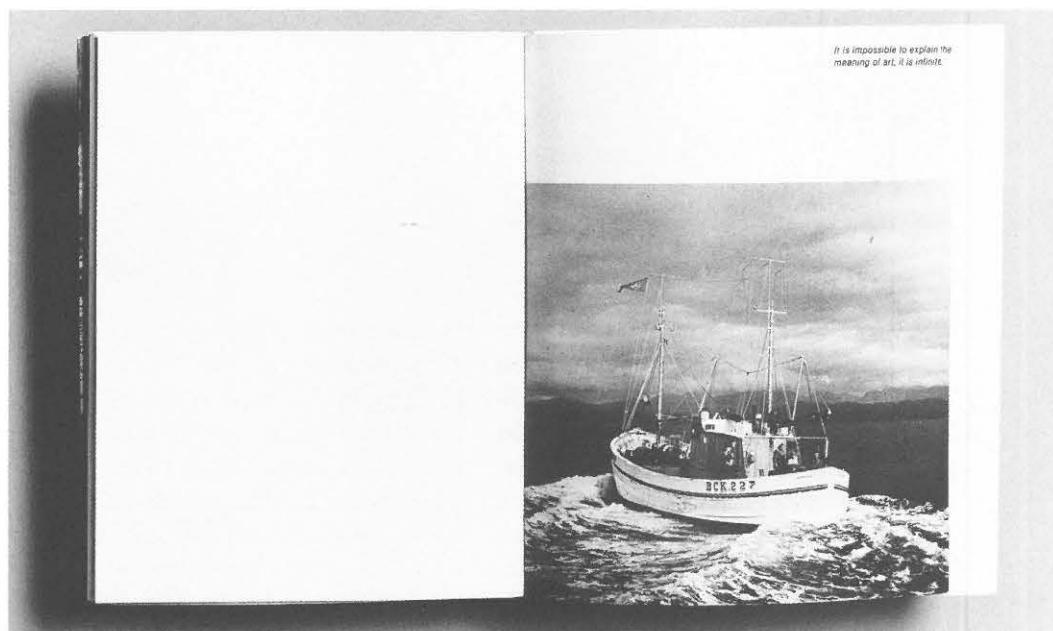
utilisés par la poésie concrète ou sonore (dès le poème phonétique de Schwitters cité en post-scriptum de *Ocean Stripe 5*) et les signes peints sur les coques, c'est que les seconds n'ont rien d'arbitraire. Leur abstraction n'est qu'apparente car ils permettent d'identifier, sous une forme abrégée, le port d'attache des bateaux. Un peu plus tard, *The Olsen Excerpts* (1971) confrontera à de nouvelles photographies de bateaux, tous immatriculés KY (*i. e.* Kirkaldy), des extraits de l'almanach nautique *Olsen's Fisherman's Nautical Almanack*, dans lequel le nom des différents ports précède la liste des noms de bateaux qui y sont attachés, comme le titre d'un poème précède son texte, ici abstrait en apparence, alors qu'en réalité il révèle l'origine géographique des embarcations. Comme les bateaux appartiennent à un port, les signes doivent selon Finlay retrouver leur amarrage dans les choses qui les ancrent au réel et qu'en retour ils éclairent. Il en va donc des signes comme des inscriptions énigmatiques de lettres et de chiffres peintes sur les coques : à qui sait les décrypter, ils représentent la réalité du monde et racontent quelque chose de la vie. À la différence des livres précédents, ce n'est pas la progression discursive de la séquence des pages qui fait sens mais la collection de données, dont le modèle est ici emprunté à l'annuaire. C'est que la nomenclature, l'inventaire, l'énumération sont, à travers l'identification du nom propre, une introduction à la connaissance des choses mêmes¹.

Le souci de restaurer la liaison entre les signes et le monde est essentiel aux

1. Sur cette pratique de la collection et de l'inventaire, commune à de nombreux artistes et à de nombreux livres, cf. *infra*, chapitre cinquième.

2. Par exemple, Haroldo de Campos considère la critique du logocentrisme par Derrida dans *De la grammatologie* (1967) comme une confirmation du bien-fondé des présupposés de la poésie concrète (cf. Haroldo de Campos, « Noigandres et la poésie concrète », entretien, in *Et tous ils changent le monde*, op. cit., p. 153).

3. Ian Hamilton Finlay, lettre de 1966, citée d'après Stephen Bann, « Ian Hamilton Finlay: An Imaginary Portrait », loc. cit., p. 14.

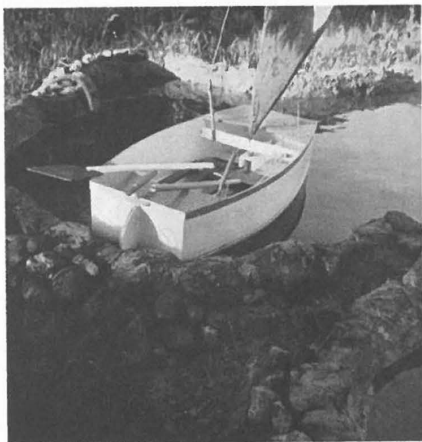


œuvres de confrontations de textes et d'images que Finlay va désormais de plus en plus souvent ménager dans ses opuscules. La photographie est apparue à partir de 1966 (*Autumn Poem*), associée parfois à des poèmes concrets (ainsi dans *3/3's*, 1969). Alliance contre nature pour l'esthétique non figurative de la poésie concrète orthodoxe ! Programme singulier s'il est vrai que l'histoire de la modernité est celle de la rupture entre les mots et les choses, les signes et le sens. Le formalisme en effet n'a pas sévi uniquement dans les arts : de même que les premiers essais de poésie phonétique des dadaïstes (Hausmann et Schwitters) ou le développement des constructivistes (de Malevitch à Mondrian) ont coïncidé dans les années vingt avec celui de la phonologie par Troubetzkoy et Jakobson, de même la poésie concrète et l'abstraction géométrique ont resurgi avec une vigueur nouvelle dans les an-

nées cinquante et soixante, parallèlement à la naissance des structuralismes et sémiologies, les uns et les autres reconnaissant en leurs aînés respectifs des précurseurs².

Or, la démarche à contre-courant de Finlay adopte une méthode privilégiée, empruntée à la rhétorique classique : la métaphore. Par celle-ci passe la reconstitution du lien, rompu par le formalisme, entre les mots et les choses. Par elle aussi passe une certaine idée de la liaison des images et du texte dans le livre. En 1966, l'année précédant *Ocean Stripe 5*, au moment où il commence à prendre clairement conscience des limites de la poésie concrète, Finlay écrit : « Pour commencer, c'était un problème de syntaxe, mais maintenant, c'en est un de conserver la simplicité sans abandonner la métaphore³. » La disparition de la métaphore est un effet inévitable du réductionnisme tautologique

que préconise l'art poétique concret: « langue simple, formes simples, peu de mots », dit Gomringer pour le définir¹. Supprimer la syntaxe, en laquelle Augusto de Campos voit significativement l'équivalent en littérature de la perspective dans la peinture figurative², c'est supprimer l'expression des relations, dont la métaphore. Le danger que relève Finlay est celui qui menace de l'intérieur l'art moderne tout entier: à vouloir purifier l'art de ce qui n'est pas



sail	stem	petal
stem	sail	petal
petal-sail	stem	

lui, on l'enferme dans un jeu de signes insignifiants. Or, le sens, c'est la mise en relation. Aussi la métaphore, qui relie un registre à un autre, va-t-elle pour Finlay jouer le rôle d'une passerelle jetée entre poésie et réalité, entre art et signification. N'est-il pas remarquable que, de son point de vue de poète, Finlay retrouve quelque chose de la critique portée par Dick Higgins³, au même moment, contre l'obsession moderniste de la non-représentation dans les arts et de la recherche de l'autonomie du médium? L'artiste Fluxus américain comme le poète concret écossais, le premier au nom de la vie, le second au nom du sens, le premier en se tournant vers le dadaïsme, le second en se tournant vers

le classicisme, mais tous deux protestant contre le culte de l'élémentaire et de la pureté, vont au contraire adopter une logique de la combinaison et de la liaison des signes, de la création intermédiaire, comme dit Higgins; comme ne dit pas Finlay qui préfère parler de métaphore, c'est-à-dire de passage et de traduction, mais qu'il réalise à sa manière, ainsi qu'on va le voir à propos de quelques derniers livres.

La définition la plus générale de la métaphore, qu'on doit à Aristote, est le transport: « La métaphore est le transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre, transport ou du genre à l'espèce, ou de l'espèce au genre, ou de l'espèce à l'espèce ou d'après le rapport d'analogie⁴. » À cet égard, les permutations de lettres à l'intérieur d'un mot pour en engendrer un nouveau, les calembours ou les mots-valises sont chez Finlay le premier degré de la métaphore. Quoique effectués à l'intérieur du domaine de la langue, ces « transports » ne sont jamais seulement des jeux sonores ou des jeux visuels, mais des jeux de sens: ils servent toujours à souligner, à partir d'un voisinage orthographique ou phonétique apparemment contingent, une parenté oubliée, obscure ou inouïe entre deux idées ou deux domaines éloignés. On en a eu un exemple dès *Homage to Malevich* dans *Rapel* avec l'alternance de *lock* et *lack* ainsi que dans *Ocean Stripe 3* avec le lien établi entre *arc* et *ark*. Ces mises en rapport sont le procédé poétique favori de Finlay, procédé qui, insistons encore, n'est pas comme chez nombre de poètes concrets une technique d'écriture, ni comme chez les poètes surréalistes une manière de forcer l'inspiration. C'est un procédé destiné plutôt à forcer la pensée ou la mémoire en réveillant dans les mots leur capacité à révéler l'implication réciproque des choses, laquelle leur donne sens. Cela peut prendre deux mots, ou deux lignes sur une page, ou tout un petit livre. Deux mots dans les exemples

qu'on vient de rappeler. Deux lignes dans les « poèmes d'un mot (*one-word poems*) » qui consistent à renverser les proportions usuelles entre le titre d'un poème et son texte en réduisant ce dernier à un seul mot, précédé d'un titre dont le « poème » donne, au lieu du développement attendu, la forme la plus condensée⁵.

Un « poème d'un mot » va aider à revenir au livre et à saisir une de ses fonctions. Le titre en est « *Wave* » (Vague). Le texte se borne au mot *ave*. Embarras du lecteur. Par bonheur, un livre sur le même sujet, sans titre, daté de 1969, suggère une interprétation. La suite des pages, en effet, offre en quelque sorte la possibilité de développer ce qu'enveloppe la métaphore, d'expliquer ce qu'elle implique, d'analyser dans la discursivité ce que dans le poème elle condense jusqu'à l'obscurité. Dans le livre la séquence fournit des médiations qui atténuent la brutalité du « transport » entre deux domaines trop distants. La réussite de ce petit livre de 5,5 x 9 centimètres, simplement agrafé, tient à ce que la métaphore y devient sinon immédiatement limpide, du moins accessible à l'effort de

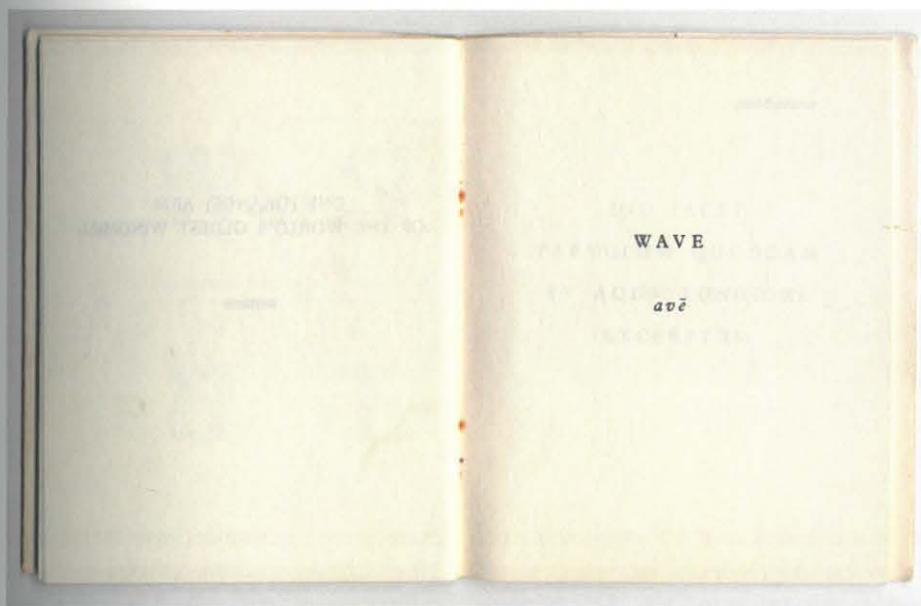
1. Eugen Gomringer, in « Konkrete Poesie. Von der ersten Stunde bis zur weltweiten Entwicklung », loc. cit., p. 57.

2. Augusto de Campos, « Poésie concrète » (1946), in *Poésure et Peinture*, op. cit., p. 526.

3. Cf. supra, chapitre premier, § « L'artiste en généraliste et l'art de l'intermedia ».

4. Aristote, *Poétique*, chapitre XXI, 1457 b 6, trad. J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1952, p. 61. Cf. aussi sur ce point les analyses éclairantes de Stephen Baran, « Afterword », in *Honey By the Water*, Los Angeles, Black Sparrow Press, 1973, p. 53-55, et Yves Abrioux, Ian Hamilton Finlay, op. cit., p. 153-157.

5. Ils sont repris dans *Stonechats* (1967), recueil de « poèmes d'un mot » destinés à être gravés sur la pierre pour prendre place dans le jardin de l'artiste. Le titre de ce fascicule est lui-même un jeu de mots: il désigne un oiseau du genre passereau, mais décomposé, comme y invite l'impression bicolore des lettres sur la couverture, il signifie « causene de pierre ». Sur la parenté du « poème d'un mot » avec des formes poétiques antérieures comme le haïku, le poème d'une ligne d'Apolinaire, etc., question qu'il n'a pas lieu d'être traitée ici, cf. Yves Abrioux, Ian Hamilton Finlay, op. cit., p. 13 et 85.



l'herméneute que tout lecteur de Finlay est invité à devenir. Les lettres qui forment le mot *wave*, présentées par trois fois en désordre (« waev », « wvae », « awve », soit les trois possibilités d'interversion de deux lettres contiguës), font tour à tour l'objet d'une transposition, à l'aide simplement du signe typographique de permutation qui, inséré d'abord entre les deux dernières lettres, remonte ensuite, page après page, jusqu'à la première, et permet dans chaque cas de reconstituer le mot. Au terme de cette remontée, le signe d'inversion est pour ainsi dire passé devant l'initiale, s'est séparé du mot, et il apparaît seul sur l'avant-dernière page, tandis que la dernière montre le mot *wave* correctement orthographié. Séparé du mot qu'il a servi à corriger, le signe typographique ne se donne plus à voir comme une indication de correction, mais, maintenant imprimé en bleu, comme cela même que le mot est grâce à lui parvenu à signifier : une vague. Le signe conventionnel est devenu une image reconnue comme telle, de sorte qu'en l'absence de titre, elle peut figurer seule en couverture de ce livre qu'on appelle (qu'on déchiffre) *Wave*. Que ce livre soit tout entier bâti autour du signe de la permutation n'est

pas un hasard : celle-ci est, entre toutes, la technique de composition par excellence de la poésie concrète. *Wave* est donc aussi une métaphore du déplacement effectué par la poétique de Finlay de la poésie concrète vers la réalité et le sens.

Il n'est pas jusqu'à la reliure, inhabituelle chez Finlay, qui ne puisse être interprétée en un sens métaphorique. Comme dans le livre de Broodthaers, *Un voyage en mer du Nord*, les pages reliées à la japonaise sont doubles, leur bord vertical non coupé. Aussi la main qui en feuillette les replis les perçoit-elle comme autant d'ondulations¹. Voilà qui permet au passage de souligner ceci, qui apporte de l'eau au moulin de la critique du formalisme : un mode de reliure – comme tout autre élément d'un livre – n'a pas par lui-même de signification, et, par exemple, l'on a vu comment chez Broodthaers (dans un livre où il est aussi question de la mer) ce mode de liaison des pages sert à rapprocher la bande virtuelle du livre de celle d'un film dont l'artiste demande qu'on n'interrompe pas la séquence par une coupe intempestive. Dans le livre d'artiste, c'est le sujet et son traitement qui confèrent une signification particulière à sa présentation matérielle. Mais, réciproquement, celle-ci n'est plus seulement fonctionnelle : elle participe pleinement à l'économie de la signification si l'artiste a travaillé le livre comme une forme.

Il est maintenant possible de revenir brièvement du livre au poème d'un mot d'où nous sommes partie. Au cours des diffé-

Ian Hamilton Finlay

Stonechats

[S. l.], Wild Hawthorn Press, 1967.

13 x 10,5 cm. 32 p.

Coll. particulière.

Ian Hamilton Finlay

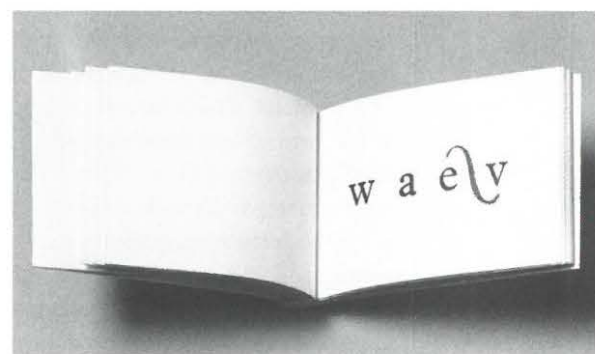
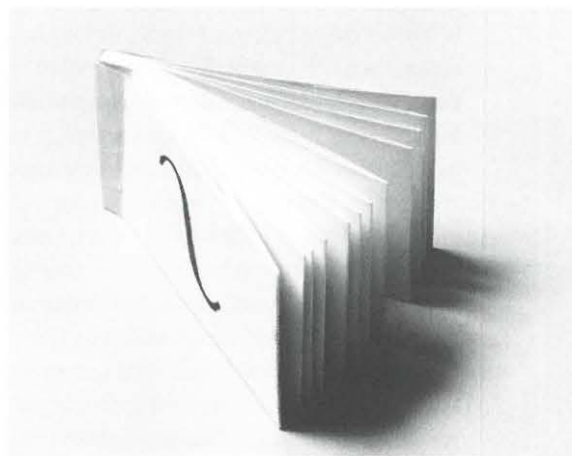
[*Wave*]

[S. l.], Wild Hawthorn Press, 1969.

5,5 x 9 cm. 17 p. reliées à la japonaise.

rentes métamorphoses du mot *wave*, on aura peut-être mentalement isolé le mot *ave*, qui n'est jamais que *wave* séparé de son initiale. Vient alors à l'esprit l'hypothèse que, dans le poème d'un mot, le vocable latin, qui est salut de bienvenue aussi bien que d'adieu, commente le mouvement d'arrivée et de départ, le flux et le reflux de la vague.

Le poème d'un mot ne nous a qu'en apparence éloignée de notre réflexion sur le livre. En vérité, il aide à comprendre ce que peut être le rapport du texte aux images (dessin ou photographie) dans les livres de Finlay. Les textes ne commentent ou ne légendent pas plus les images que celles-ci n'illustrent ceux-là. Images et textes sont également entre eux sous le régime de la métaphore. Elle les relie en dépit de leur altérité. « Bien faire des métaphores, dit encore Aristote, c'est apercevoir [*théôrein*] le semblable². » Mais où est le semblable dans un monde d'où a disparu le rapport familier, intuitif, avec la ressemblance ? Le triomphe



1. L'idée qui préside à ce livre a donné lieu, en 1976, à une autre matérialisation : un mur à plusieurs pans, sur lesquels Finlay a fait graver, en différentes langues, les métamorphoses successives des agencements de lettres du mot *wave*. Données simultanément à la vue, elles laissent échapper l'idée du dynamisme de la vague à laquelle le livre fournit une si adéquate formulation.

2. Aristote, *Poétique*, op. cit., chapitre xxii, 1459 a 4 (trad. modifiée).

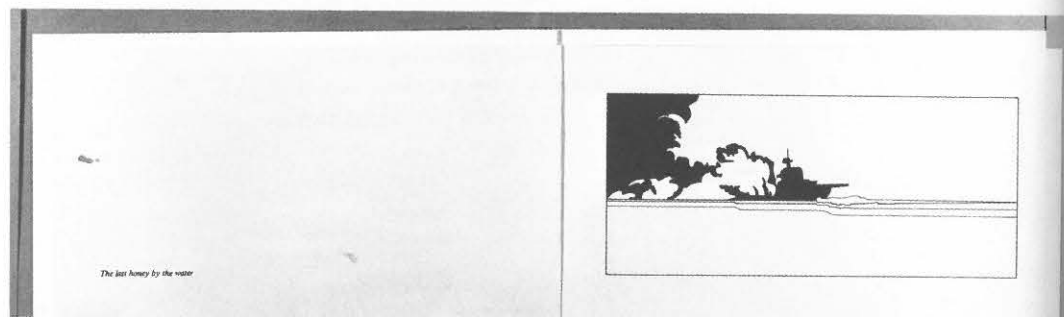
Ian Hamilton Finlay

Midway III

Avec Grahame Jones

[S. l.], Wild Hawthorn Press, 1982.

14,2 x 25,3 cm. 8 p.



moderne du formalisme artistique qui nous sépare du sens n'est-il pas lui-même l'effet ultime de cette distance ? Il est le produit d'un temps où les signes ne peuvent que se signifier parce que les choses ont cessé de s'entre-signifier. La métaphore ne peut plus être facile. Elle n'est plus un passage naturel entre réalités contiguës par un de leurs aspects. Elle dit à la fois la distance et l'effort pour l'abolir.

De là le caractère énigmatique de la plupart des œuvres de Finlay car elles bravent les discontinuités. « Joindre ensemble, tout en disant ce qui est, des termes inconciliables » est précisément la définition qu'Aristote donne de l'énigme¹, métaphore forcée parce que trop éloignée de l'usage. Recouvrer les ressemblances exige un combat contre la différence : celle qui sépare les signes de leur sens, les mots des choses, le texte des images. Rien n'est plus éloigné de Finlay, on l'a dit, que l'idée chère à la modernité d'une spécificité des langages artistiques à cultiver coûte que coûte. Et pourtant il est non moins vrai que texte et image ne pourront sans difficulté se traduire l'un dans l'autre. Pourront-ils s'éclairer ? pas vraiment, si l'on attend d'une élucidation qu'elle rassure ; ils se renverront plutôt en écho des affinités déconcertantes. N'allant jamais de soi, leur rapprochement est toujours surprenant, encore que la surprise ne soit jamais pour Finlay (comme elle l'est chez les surréalistes) un but, mais le moyen d'une révélation ou d'une remémoration.

Pour tenter de le montrer, on fera appel à un dernier exemple, celui de *Midway III* (1982), mince livre de quatre pages. Il fait partie d'un ensemble d'œuvres² qui prennent pour argument

la bataille aérienne qui opposa forces japonaises et américaines durant la seconde guerre mondiale. Un premier dessin au trait montre un porte-avions en feu sur la mer. En face, sur la page de gauche, ces seuls mots : « *The last honey by the water* (Le dernier miel au bord de l'eau) ». À la page suivante, face à un autre dessin où trois minuscules avions survolent la mer étale et vide, on lit : « *That no hive can find* (Qui ne peut – ou ne peuvent – trouver aucune ruche) ». Deux références sont données à la fin du fascicule : celle d'un ouvrage sur les porte-avions et celle d'un recueil de poèmes d'où sont tirées les deux formules, mais dont le nom de l'auteur, Austin Clarke, peu familier³, ne renseigne guère le lecteur sur la manière de les interpréter. Le rapprochement provoqué dans ce livre entre le dessin du porte-avions et la ruche mentionnée dans la citation, entre les avions et les abeilles, le feu et le miel, correspond mal à la finalité généralement reconnue à la métaphore, qui sert à « présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue⁴ ». Le livre n'introduit pas à une idée par le truchement d'une autre plus éclairante, mais il introduit le lien lui-même, en l'occurrence le parallèle apicole et guerrier. Une alliance est proposée entre deux registres que tout apparemment sépare, le bucolique et le belliqueux, l'un porté par les mots, l'autre par les images. Les opposés en viennent à se rejoindre sous un certain point de vue analogique qu'institue le livre et qu'il invite le lecteur à adopter : à la recherche de leur base de ravitaillement qui vient de sombrer, les avions sont comme des abeilles qui ont perdu leur ruche. L'analogie, qui établit un rapport entre deux rapports, est une

métaphore redoublée, pour ainsi dire. Non évidente, cette métaphore n'est pourtant pas artificielle. Elle traduit une bataille moderne dans les termes de la tradition pastorale. Mais elle n'est pas donnée par une sorte d'accord préétabli ou implicite entre deux ordres de choses qui justifierait *a priori* le livre. C'est exactement l'inverse : c'est le livre qui, en instaurant un espace pour la métaphore, doit la justifier. En vérité, le livre est lui-même la métaphore.

En conséquence, ni le texte ni l'image ne peuvent, sans perdre le sens qu'ils ont gagné l'un par l'autre dans le livre, mener une existence indépendante, comme c'est si souvent le cas dans le livre illustré pour bibliophiles. Ce dernier participerait plutôt de l'esthétique du rapprochement arbitraire qui, selon André Breton, ferait la force de la métaphore⁵ ; tandis qu'il est pour Finlay un moyen de revenir à une parenté réelle, mais oubliée ou cachée. Le plus étonnant est que les textes associés par Finlay à ses images sont la plupart du temps des citations d'autres auteurs et

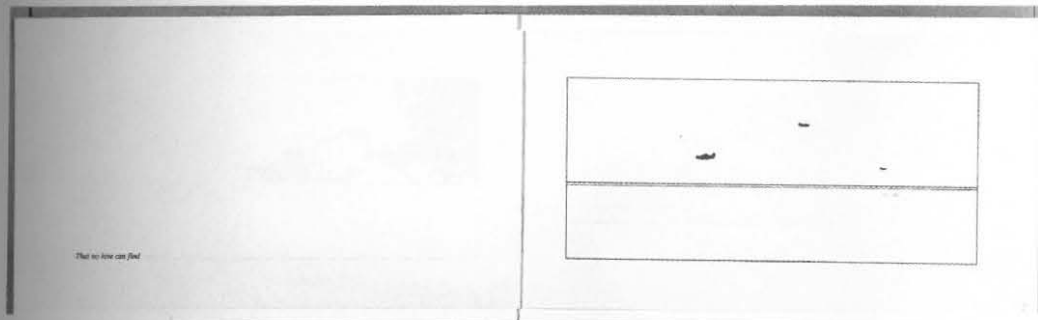
1. Aristote, *ibid.*, chapitre XXII, 1458 a 23.

2. Une installation (*Midway*, 1977), deux estampes en diptyque (*Battle of Midway*, 1977), un dépliant (*Mid-Pacific Elements*, 1973), un jeu (*Pacific*, 1975) et plus du livre réalisé en collaboration avec Grahame Jones. À l'occasion d'une exposition de l'ensemble à la Bibliothèque nationale, nous en avons proposé une rapide analyse dans « Ian Hamilton Finlay », *Nouveaux de l'estampe*, n° 94-95, octobre 1987, p. 7-11.

3. « Austin Clarke était un poète irlandais de la même époque que Yeats. C'était un poète excellent, mais comme un pays n'autorise qu'un seul poète à la fois, il fut fâcheusement négligé. Je considère que son poème *The Lost Heifer* est l'un des plus grands du monde ! Voir *The Oxford Book of Irish Verse*. » (Lettre à Finlay à l'auteur, 12 août 1988.)

4. Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 99.

5. André Breton, « Manifeste du surréalisme », in *Œuvres complètes*, tome I, op. cit., p. 338.



proviennent donc d'autres livres. Tout comme les images sont des emprunts, emprunts à des revues ou emprunts à d'autres artistes à la collaboration desquels Finlay, qui ne réalise rien de ses mains, fait nommément appel pour exécuter dessins ou photographies dans le style qui est bien sûr celui de ces artistes. Paradoxe de ces livres qui pourtant s'imposent au premier coup d'œil comme des livres de Finlay, reconnaissables entre tous, non par tel ou tel trait, mais par un faisceau de caractères dont les plus manifestes sont leur discrétion de fascicules de petit ou très petit format, l'élégante sobriété de la mise en page, la perfection de l'impression, et ce mélange si particulier de clarté formelle et d'effets énigmatiques. Il est temps de remarquer que si Finlay a rejeté la finalité de la poésie concrète, il n'en a pas rejeté les moyens qui sont ceux de la beauté dont il entretenait Pierre Garnier : la réduction à l'élémentaire et la condensation, notamment. À cette différence près que simplicité et concision ne sont pas seulement matérielles, visuelles, mais sémantiques : le modèle littéraire en est l'aphorisme et la forme brève en général, qui densifient le sens.

De même que les poèmes concrets se donnent à voir dans l'évidente unité d'une configuration compacte, les livres de Finlay ne se laissent que difficilement analyser. Identifiables au premier coup d'œil, ils ne sont pas pénétrables à première vue. Il leur faut un lecteur patient, obstiné parfois, désireux de comprendre et cultivé, ou curieux de se reporter aux références et sources quand elles lui sont fournies en fin de volume. Ce qui ne suffit pas toujours. On peut étendre à tous les ouvrages de Finlay l'un des enseignements que Stephen Bann tire de *Ocean Stripe 5* : « Sa force tient précisément au fait qu'il n'est pas évident, qu'il exige, et rembourse, un effort d'imagination et d'intelligence. La poésie concrète a été fatalement encline à une sorte de myopie critique qui consiste à prétendre qu'en admettant qu'il y ait quelque chose à dire au sujet de l'agencement des mots sur la page, c'est bien tout ce qu'il y a à dire¹. »

Là où, par-delà citations et collaborations, Finlay intervient comme auteur (et autorité) unique du livre, c'est dans l'art de choisir et d'agencer ses emprunts, c'est-à-dire de construire sa métaphore. Si le livre est réussi, l'interprétation n'est pas libre car les termes de la métaphore, qu'il institue, sont rigoureusement établis. Le livre comme le poème d'un mot sont des métaphores qui, si elles ne se laissent pas analyser sans peine, peuvent l'être sans reste, complètement, dans la mesure où le sens du rapprochement précède le choix des termes (images et textes). C'est très souvent le contraire, une fois encore, dans le livre illustré où le rapprochement entre les productions hétérogènes (mots et images) de deux auteurs différents (l'écrivain et l'artiste) prend sens après

coup – quand il prend sens – parce que le livre mené à bien semble prouver que la collaboration devait avoir lieu plutôt que pas. C'est pourquoi nous ne pouvons (pour une fois!) donner raison à Clive Phillpot quand, dans un compte rendu de l'exposition² réalisée en 1997 pour accompagner la première publication de ce livre, il critique la place que nous y donnons à Finlay, en qui il voit « négativement le dernier souffle de la tradition du livre illustré ou, plus positivement, une forme nouvelle de livre d'écrivain³ ».

Aussi loin soit-on de la pratique d'un Dick Higgins, on retrouve à propos des livres de Finlay sa pensée de l'interaction, de la « fusion conceptuelle » des moyens (*intermedia*), dont il faut souligner la différence avec la juxtaposition des techniques (*mixed media*, en quelque sorte) dans le livre illustré⁴ et, à l'inverse, la proximité avec cette unité de l'écriture et de la figure que réalise le poème concret. Mais il vaut mieux le dire avec les mots de Finlay : « Quant à la question ou à la dichotomie poète/ artiste, je me considère comme étant les deux, et j'imagine que mes "livres d'artiste" sont réellement davantage des livres que la plupart des publications qui entrent dans ce genre. À ma (petite) manière propre, je suis toujours conscient de la littérature, et il me semble que des artistes comme Jenny Holzer (par exemple) seraient bien meilleurs s'ils avaient davantage conscience de la tradition littéraire de la forme brève – phrase, texte ou autre ; il est clair qu'ils ignorent tout de l'aphorisme et de ses formes voisines. Je dois dire que je suis très modeste au sujet de mes propres capacités, mais, cette réserve faite, je pense vraiment avoir une certaine conscience à la fois

1. Stephen Bann, « Ian Hamilton Finlay's *Ocean Stripe 5* », loc. cit., p. 52.

2. Cf. *Livres d'artistes. L'invention d'un genre*, catalogue d'exposition par Anne Moeglin-Delcroix et Marie-Cécile Miessner, Bibliothèque nationale de France, 1997.

3. Clive Phillpot, « 1960-1980 », *Art Monthly*, n° 209, septembre 1997, p. 48.

4. Ou l'opéra, par exemple. Sur cette distinction, cf. Dick Higgins, « Entretien avec Dick Higgins » par Jacques Donguy (1992), in *Poésure et Peinture*, op. cit., p. 427-428, ainsi que « Horizons. Poétique et théorie des techniques intermédiaires » (1981), *ibid.*, p. 544-545 (la traduction d'*intermedia* par « techniques intermédiaires » n'est ni très heureuse ni très exacte).

Simon Cutts*Claude Monet in his Water-Garden*

Nottingham, Tarasque Press, [1967].

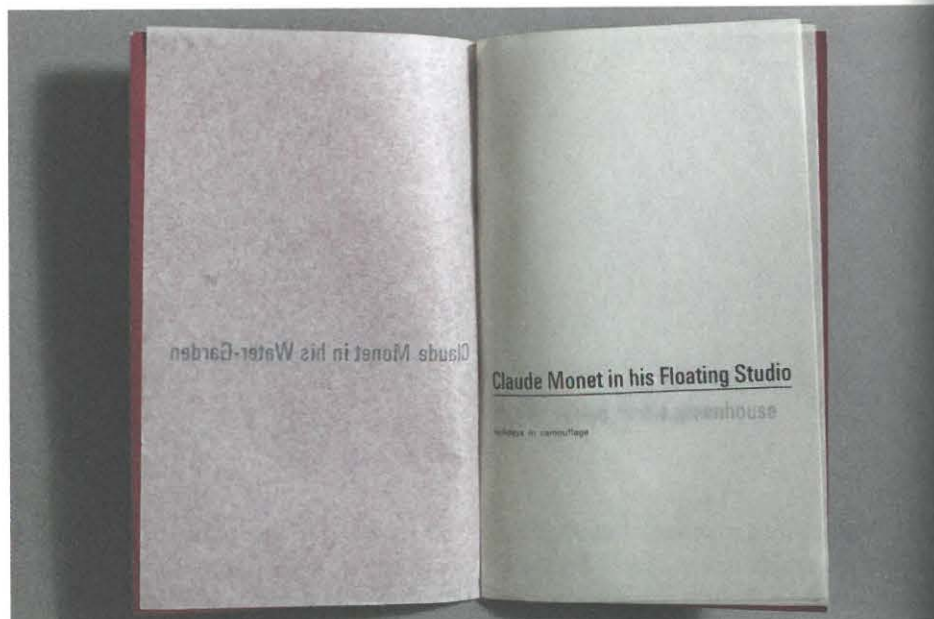
[250 ex.] 20,4 x 12,6 cm. 8 p. Coll. particulière.

Stuart Mills*The Bridle Path is Filled with Clouds*

Nottingham, Tarasque Press, 1970.

19 x 15,2 cm. 8 p. Coll. particulière.

de l'art et de la littérature comme traditions, tandis que les gens ont tendance à être conscients de l'une ou de l'autre¹. » Il n'est cependant pas le seul en Grande-Bretagne: inspirés par son exemple et comme lui liés à la poésie concrète, un groupe de poètes de la génération suivante, autour de Stuart Mills et de Simon Cutts, co-fondateurs de Tarasque Press en 1964 et, pour le second, de Coracle Press en 1975, travaille à l'intérieur de cette double tradition, poétique et artistique. Comme Finlay, Mills et Cutts ont cherché à sortir la poésie concrète de son impasse formaliste en lui rendant une dimension visuelle extra-linguistique par l'image, la construction du livre ou l'objet. En ce sens, comme l'écrit avec humour Simon Cutts, « nous avons toujours été la *derrière-garde* d'un tel mouvement² ». Ils ont comme Finlay un goût profond pour les petites publications de toutes sortes, une prédilection pour le livre de peu de pages (*booklet*), mais très bien réalisé et souvent élégamment relié, pour les textes concis jusqu'à l'obscurité sur des sujets anodins de la vie quotidienne ou du paysage anglais. Par dessus tout, ces livres et cartes postales se distinguent par un style qui n'appartient qu'à eux: sobriété des moyens, ton léger et retenu, aucune emphase mais beaucoup d'esprit. Exempla



de cette extension du poème-page au poème-livre travaillé comme un espace sensible pluri-dimensionnel – à lire, à regarder et à toucher –, deux publications: de Stuart Mills, *The Bridle Path is Filled with Clouds* (1970), mince livre s'ouvrant directement sur un poème de trois lignes qui évoque les métamorphoses d'un nuage et est suivi d'une page blanche dans laquelle est découpée une fenêtre carrée donnant sur un détail de la page suivante, photographie à fond perdu d'une mare où se reflète un nuage; de Simon Cutts, le précoce *Claude Monet in his Water-Garden* (1967), premier d'une série de livres qui utilisent la translucidité du papier pelure pour donner à la lecture une profondeur perceptible, appropriée à l'eau de l'étang aux nymphéas du jardin du peintre à Giverny, *water-garden* étant forgé par analogie d'idée et de son avec *winter*

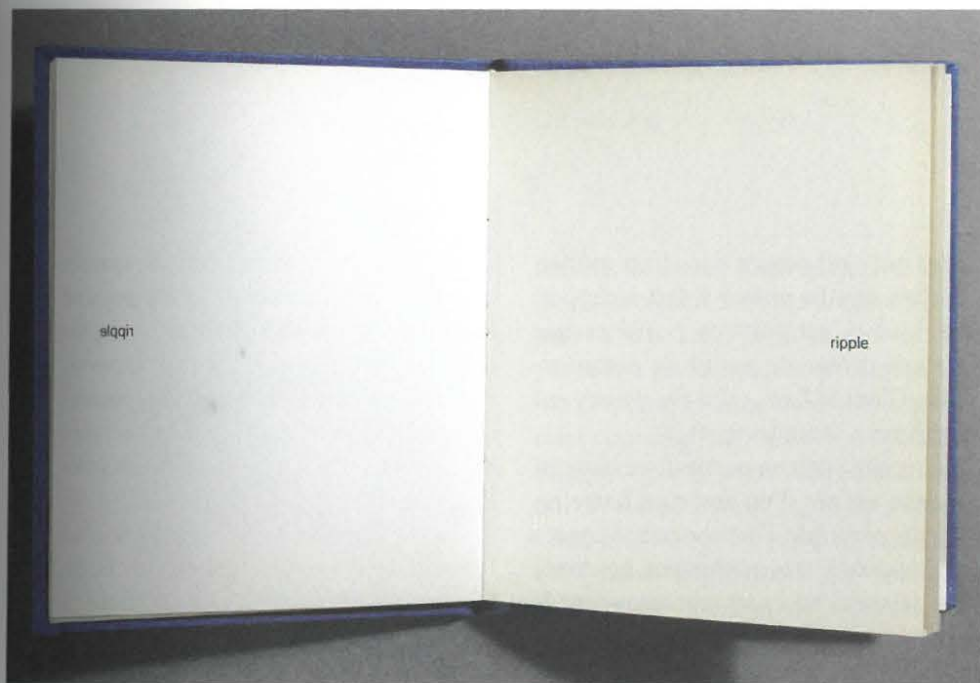
garden (jardin d'hiver). Mais le « jardin d'eau » sert de « camouflage », à la dernière page, à deux courts poèmes consacrés à un champ de coquelicots et aux fumées de la gare Saint-Lazare, dont les sujets, typiquement impressionnistes, renvoient aussi aux batailles aériennes de la première guerre mondiale. L'idylle impressionniste ne peut dissimuler les malheurs de l'histoire, hors du jardin. Ce petit livre est encore sous l'influence de Finlay, tant par le recours au papier pelure (apparu en 1965, avec *Ocean Stripe Series 3*) que par la thématique du face-à-face entre arcadie et violence. Par la suite, *Miroirs* (1984), *A History of the Airfields of Lincolnshire* (deux volumes, 1990 et 2000) et *The Waterfalls of New Hampshire in Winter* (1994) compteront parmi les publications marquantes de Simon Cutts, montrant que le poète a acquis une manière toute personnelle de construire le livre de façon à utiliser « sa construction physique comme métaphore du poème³ ». Dans *Miroirs*, où les contreplats sont en papier d'aluminium,



1. Ian Hamilton Finlay, lettre à l'auteur, 4 janvier 1994.

2. Simon Cutts, « Metaphor & Motif », *Platform Magazine*, 1972 (repris dans *Certain Trees: The Constructed Book, poem and object 1964-2006*, ed. Simon Cutts, Saint-Yrieix, CDLA, 2006, p. 139 et dans *Some Forms of Availability: Critical Passages on The Book and Publications by Simon Cutts*, [New York], Granary Books, Cromford [G.B.], RGAP, 2001, p. 51, recueil qu'introduit un entretien instructif avec Wolfgang Götschacher). « Derrière-garde » en français dans le texte.

3. Courriel à l'auteur, 27 janvier 2008, à propos du troisième livre mentionné: « I see Waterfalls as a book structure that uses its physical construction as a metaphor for the poem. » Cf. aussi une conférence de Simon Cutts, *The Metaphor books 1967-2009*, 21 juillet 2009, à New York, chez Granary Books (<http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Threads.php>).



Simon Cutts

Miroirs

London, Coracle Press, 1984.

300 ex. 15 x 14 cm. 36 p.

Coll. particulière.

Simon Cutts

The Waterfalls of New Hampshire in Winter

[S. l.], Coracle, 1994.

100 ex. 18 x 11,5 cm. 120 p.

Sous couverture en matière plastique.

Coll. particulière.

où le titre et le colophon sont imprimés en miroir et où la lecture commence par la fin, la double page est exploitée pour développer reflets et inversions à la fois visuels et textuels (l'anglais *mirror* et le français *miroir* se contaminant). Dans le premier volume de *A History of the Airfields of Lincolnshire*, sous une couverture d'un vert tendre, le mot *poppies* imprimé à l'encre de couleur rouge orangé (ou sang séché?) en une frise continue au bas des pages non coupées dans leur partie supérieure, rapproche les vastes étendues fleuries de coquelicots des terrains d'aviation du Lincolnshire, abandonnés après la seconde guerre mondiale, des champs de bataille de la première, sur lesquels le coquelicot fleurissait si abondamment qu'il est devenu le symbole du souvenir des soldats morts pour la patrie dans les pays anglo-saxons; lui répond, dix ans après, *A History of the Airfields of Lincolnshire II*, à la couverture bleue, comme les fleurs de lin qui ont remplacé les coquelicots et dont le nom anglais (*flax*) donne lieu à de petits poèmes concrets imprimés à l'encre verte et suspendus en haut des pages, cette fois non coupées dans leur partie inférieure, de sorte qu'elles s'ouvrent vers le ciel. Ces livres sont, au sens strict, des « poèmes d'un mot » à la manière de ceux de Finlay¹; mais, chez Simon Cutts, la structure matérielle du livre en tant qu'objet joue un plus grand rôle dans la construction de la métaphore. *The Waterfalls of New*

Hampshire in Winter est ainsi un bloc de papier bleu clair, dont chaque page porte la mention : *a perfect bound block of blue paper* et que protège une couverture de matière plastique blanche. Il traduit, en une métaphore visuelle efficace, le titre du poème, en rendant sensibles l'épaisseur stratifiée et la couleur bleue de la glace des cascades gelées. Le volume du livre comme espace physique à élaborer comme tel, voilà ce qui permet de dépasser les limites de la mécanique formaliste de la poésie concrète autant que celles de l'espace abstrait de la seule page à laquelle elle confine souvent ses exercices. Du même mouvement, qui sera aussi celui de tout ce

chapitre, il s'agit bien pour l'art des années soixante et soixante-dix de quitter l'éther raréfié de l'histoire de l'abstraction pour reprendre pied dans la réalité de l'expérience, les choses de la vie, voire l'action.



1. Courriel à l'auteur, 15 janvier 2011.

POÉSIE CONCRÈTE, POÉSIE VISUELLE

Le cas de Finlay est particulièrement intéressant parce que, membre actif du mouvement de la poésie concrète, ses premiers livres d'artiste proprement dits datent des années où, prenant conscience des limites de cette littérature abstraite en dépit de son nom, il s'en éloigne. Elle aura été pour lui, et pour un certain nombre d'autres, tels Dieter Roth, Jochen Gerz, Paul-Armand Gette, Herman de Vries, Timm Ulrichs, Carl Andre, Konrad Balder Schüffelen, une médiation vers des œuvres visuelles, caractérisées chez la plupart d'entre eux par un rapport demeuré étroit à l'écriture. Encore le passage par la poésie concrète, ou son alliée naturelle la poésie sonore, n'est-il pas pour cela une condition indispensable : Beuys, Broodthaers, Ben ou Filliou, par exemple, font une grande place aux mots dans leur œuvre sans avoir pratiqué la poésie concrète. Parallèlement, Vito Acconci ou Dan Graham, au départ écrivains, n'ont pas eu besoin de celle-ci pour abandonner la littérature au profit des arts visuels.

Il faut souligner avec force que la poésie concrète reste essentiellement un mouvement littéraire. La plupart des poètes concrets ont été et sont toujours des poètes, attachés à la littérature et au travail du langage comme médium littéraire, artisans d'un débat interne à la poésie : quoi de commun entre les artistes qui entrent dans notre propos et le bénédictin de Guernesey dom Sylvester Houédard, le fondateur picard du spatialisme Pierre Gamier, directeur d'une revue au titre explicite, *Les Lettres*, le théoricien du texte Max Bense, ou Eugen Gomringer lui-même ?

Aussi n'est-il pas certain que Filliou, dans son ardeur à refuser les barrières entre les différentes activités créatrices, ait totalement raison de voir dans la poésie concrète un phénomène relevant principalement des arts visuels, quand il déclare : « Et je pense que la chose la plus importante, l'une des plus impor-

tantes qui s'est passée dans l'art moderne, c'est que la poésie a fait irruption dans l'art. C'est pour ça peut-être que c'est une erreur de parler de poésie visuelle. C'est de l'art, celui des poètes qui s'expriment visuellement¹. »

L'ambiguïté vient en partie de ce que cette poésie est née d'un emprunt à une esthétique picturale, l'art concret. Augusto de Campos a très nettement confirmé cette relation en racontant comment le terme de *poesia concreta* avait été choisi en 1955 par le groupe des Brésiliens : « [...] nous étions très conscients de la précedence de l'usage de cette terminologie en peinture par Max Bill qui avait fait cette distinction entre art abstrait et art concret. Nous l'avons proposée à Gomringer qui l'a acceptée [...] »². En connivence plus grande, de ce fait, avec l'histoire de l'avant-garde abstraite qu'avec celle de la poésie moderne, et proche, par certains de ses effets optiques, de l'Art cinétique très prisé dans les années cinquante, la poésie concrète n'est guère acceptée par les milieux littéraires. Alors même que ses principaux acteurs sont des poètes, la reconnaissance dont elle bénéficie lui vient du monde de l'art qui la fait connaître par des expositions³ dans les musées. La raison en est que dans les années soixante et soixante-dix, Jean-François Bory s'en souvient, à l'inverse de l'édition littéraire, très peu ouverte à l'expérimentation, « le seul endroit où ont pu se manifester les changements de pensée et d'esthétique, ce sont les galeries. [...] C'est pour cela, à mon sens, que nous nous sommes retrouvés là, ce qui n'était pas du tout l'endroit où nous espérions aller, comme Le Gac ou bien d'autres⁴. » On ne peut dire plus clairement que pour les poètes concrets et visuels, à la différence des artistes utilisant l'écriture comme Le Gac, l'objectif n'était pas de quitter le monde de la littérature. L'ambiguïté de la situation des poètes concrets est clairement résumée par Charles Cameron, auteur de *op-poems* (poèmes « op », au sens où l'on parle de l'Op Art) : « Ainsi, les étudiants en art sont souvent plus

intéressés par la poésie concrète que les étudiants de littérature, mais presque tous ceux qui sont à présent impliqués dans un aspect quelconque de la poésie concrète voudraient s'appeler « poètes » d'abord et « artistes » ensuite, et sont entrés dans le mouvement par des voies littéraires⁵. »

À cet égard, l'attitude théorique d'un Emmett Williams est instructive. Étroitement lié aux artistes – d'abord à Spoerri qui l'initia à Darmstadt (en 1957-1959) à la poésie concrète et

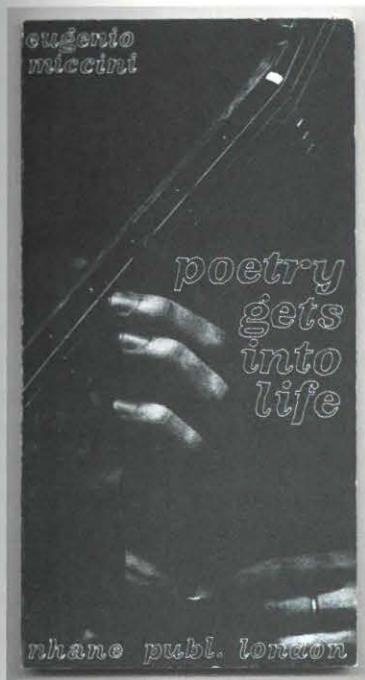
1. « Entretien avec Robert Filliou », in Jacques Donguy, *Le Geste et la parole*, Paris, Thierry Agullo, 1981, p. 47.

2. Augusto de Campos, « Entretien avec Augusto de Campos » par Jacques Donguy, in *Poésure et Peinture*, op. cit., p. 375. On a signalé *supra* les liens privilégiés de Gomringer avec Max Bill dont il fut le secrétaire ; on peut ajouter qu'il fut aussi très lié avec Albers qui rédigea la première monographie. Cette référence à l'art abstrait se retrouve, entre autres, chez Carl Andre, écrivant en 1975 que tant que la poésie se transmettait essentiellement par la récitation, elle devait emprunter ses conventions à la musique, mais que maintenant que sa diffusion passe presque exclusivement par l'imprimé, elle doit se modeler sur « les conventions des arts visuels abstraits du XX^e siècle » (*Yucatan*, 1975, cité par Joseph E. Young, « Serial Prints », *The Print Collector's Newsletter*, vol. 6, n° 4, September-October 1975, p. 93).

3. Les premières expositions internationales, au début des années soixante, sont très mélangées et accordent significativement plus d'importance à l'histoire de la peinture qu'à la nouvelle poésie (« Skulpturale Malerei », Berlin, 1962 ; « Schrift en beeld », Amsterdam, 1963). *Between Poetry and Painting* (catalogue d'exposition par Jasja Reehardt, London, I.C.A., 1965) fait vraiment découvrir la poésie concrète et son catalogue contient des textes essentiels d'Henri Chopin, « La poésie concrète », d'Ian Hamilton Finlay, « Letter From Finlay to Pierre Garnier, 17th September 1963 », et d'Augusto de Campos, « Pilot Plan for Concrete Poetry ». To ut en faisant place à quelques grandes figures tutélaires, Mallarmé, Pierre Albert-Birot, Marinetti, Schwitters et Iliad, la « Mostra di poesia concreta » de la Biennale de Venise, en 1969, montre un ensemble cohérent de poètes concrets contemporains. Enfin, l'important catalogue *Klankteksten? Konkrete poëzie, Visuele teksten* (Amsterdam, Stedelijk museum, 1970), prend acte de la complémentarité de la poésie concrète et de la poésie sonore.

4. Jean-François Bory, « Entretien avec Julien Blaine et Jean-François Bory » par Jacques Donguy, in *Poésure et Peinture*, op. cit., p. 351. Le témoignage de Gomringer va dans le même sens : « Nous n'avons pas réussi à être acceptés par la littérature. En fait, nous sommes la littérature de notre temps. » (« Entretien avec Eugen Gomringer » par Jacques Donguy, in *Poésure et Peinture*, op. cit., p. 403.)

5. Charles Cameron, « Purist Concrete », *Iss*, 15 February 1966, p. 9.



Eugenio Miccini

Poetry gets into life

London, Nhane Publishers, 1975.

22,3 x 11,8 cm. 52 p.

Coll. particulière.

Guillermo Deisler

Le Cerveau

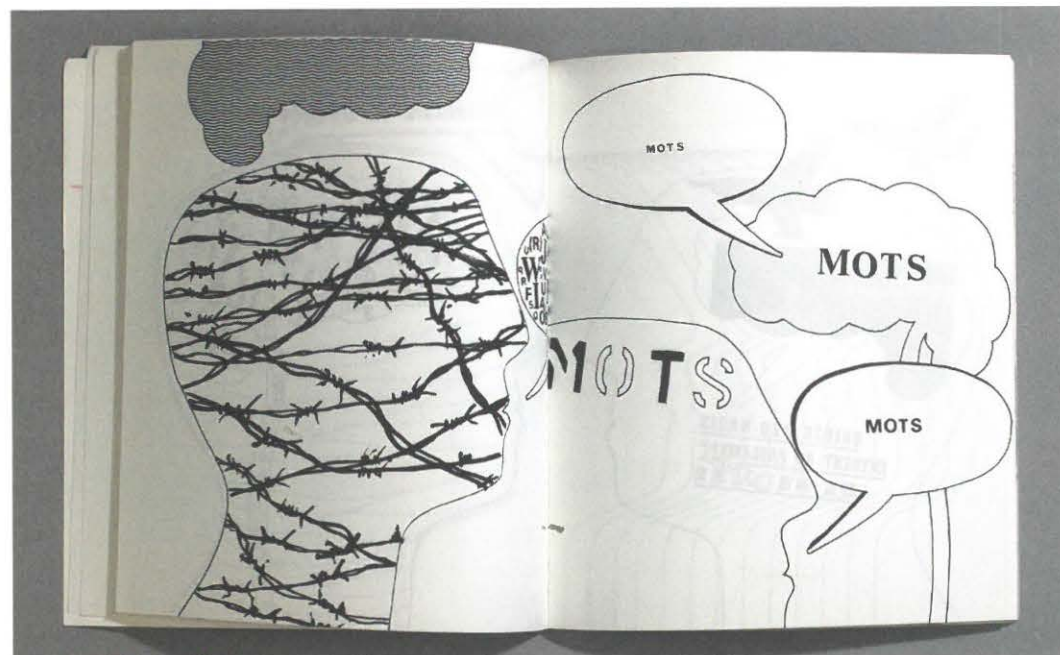
[Marseille], Les Nouvelles Éditions polaires, 1975.

21 x 17,7 cm. 68 p.

Coll. particulière.

sonore, à Dieter Roth auquel il va dédier son recueil *Selected Shorter Poems*, puis à Robert Filliou avec qui il fit plusieurs performances poétiques¹, au mouvement Fluxus dont il fut le premier coordinateur en Europe² et à Dick Higgins plus particulièrement, avec qui il dirige Something Else Press de 1966 à 1970 –, il prend pourtant grand soin, dans sa préface à *An Anthology of Concrete Poetry*, de « mettre l'accent sur *poetry* plutôt que sur *concrete*. Concret? en opposition à quoi? abstrait? Les analogies avec les arts visuels atténuent l'élément poétique en faveur du visuel, ce qui n'est qu'un seul aspect (quoique conséquent) de la nouvelle poésie³. » Et Williams d'ajouter que « le poème comme image est vieux comme les collines, ou les hommes qui y vécurent, grattant leurs histoires et visions en traits préalphabétiques [*pre-literate*] sur les murs des cavernes », et de citer « les *Calligrammes* d'Apollinaire, la queue de la souris dans *Alice*, les poèmes de permutations des cabalistes, les anagrammes des premiers moines chrétiens, les *carmina figurata* des poètes bucoliques grecs, les poèmes-dessins des Babyloniens, l'écriture figurative elle-même⁴. » Explicitement, l'ami du théoricien des *intermedia*, lequel au

surplus est le coéditeur de son anthologie, récuse l'idée que les nouveaux poètes cherchent « l'*intermedium* entre poésie et peinture, but apparent de tant de leurs suiveurs⁵ ». Il soutient, à juste titre, que dans la poésie concrète l'élément visuel ne tient pas à quelque thème prétexte, antérieur au poème, lequel l'illustrerait ou le figurerait, mais qu'il dérive du poème lui-même et des lignes de force des mots qui le structurent. Cette déclaration est, à mots couverts, une prise de position en faveur de la poésie concrète *stricto sensu* contre la poésie dite « visuelle » qui ne se borne plus aux signes de l'alphabet et au matériel typographique, mais introduit des éléments graphiques, traits et signes divers⁶, couleurs, voire dessins et photographies⁷, qui font qu'à proprement parler la poésie se rapproche de plus en plus de l'image. Alors que la poésie concrète relève d'une esthétique abstraite, la poésie visuelle, quand elle réintroduit des fragments d'images sous forme de collages, participe de l'esthétique néofigurative du Pop Art ou du Nouveau Réalisme: *Poetry gets into Life* (1975), comme l'annonce si bien le titre d'un livre d'Eugenio Miccini. Bien plus, quand il s'agit de luttes politiques, par exemple celle du Chilien Guillermo



1. Par exemple, *5 000 New Ways* (à Darmstadt, en 1962) et *The Last French-Fried Potato* (à Arras, en 1964). La seconde a donné lieu sous le même titre à une publication, chez Something Else Press, en 1967, dans la série des « Great Bear Pamphlets ». Les deux performances ont été reprises plus tard dans un format beaucoup plus grand et une présentation inutilement luxueuse: *La Dernière Pomme frite* et autres poèmes des fifties et sixties, Genève, Centre genevois de gravure contemporaine, 1989.

2. Bien qu'Américain, Emmett Williams a vécu dix-sept ans en Europe, de 1949 à 1966.

3. Emmett Williams, *An Anthology of Concrete Poetry*, New York/Villefranche/Frankfurt, Something Else Press, 1967, p. v (Une partie du tirage a été publiée en collaboration avec Hansjörg Mayer, à Stuttgart, avec pour unique modification une reliure de couleur argentée portant, sur le plat de couverture, la mention du nom de l'éditeur allemand.) L'opposition concret/abstrait est centrale chez Max Bill comme elle l'était déjà chez les peintres de l'abstraction géométrique des années trente.

4. Emmett Williams, *ibid.* On trouvera une étude de ces antécédents problématiques de la poésie concrète dans la poésie baroque allemande chez Theodor Verwey, « Konkrete Poesie und barocke Bildgedichte – Probleme einer historischen Parallelisierung », in *Buchstäblich. Nürnberger wörtliche Tage*, op. cit., p. 46-55. Dans un ouvrage richement illustré, *Du calligramme* (Paris, Chêne, 1978), Jérôme Peignot, à la différence d'Emmett Williams, situe la poésie concrète au terme de la longue histoire des écritures figurées. Il est vrai qu'il ne lui accorde qu'une place très réduite et que ses références (Finlay et Houéard, par exemple) ne lui sont connues que de seconde main à travers l'ouvrage de Pierre Garnier, *Spatialisme et Poésie concrète* (Paris, Gallimard, 1968). Or, Pierre Garnier tire la poésie concrète du côté de la poésie visuelle.

5. Emmett Williams, *An Anthology of Concrete Poetry*, op. cit., p. vi. Il est probable que l'auteur vise directement la récente exposition londonienne, « Between Poetry and Painting », citée *supra*.

6. Cf. Pierre Garnier ou Ferdinand Kriwet, par exemple.

7. Tel est le cas, entre autres, des poètes français Julien Blaine (*Essai sur la sculpturale*, 1967) et de Jean-François Bory (*SAGA*, 1968), ainsi que du courant italien de la *poesia visiva*.

Maurizio Nannucci*Documenti di poesia concreta e visuale raccolti*

da Maurizio Nannucci

Firenze, Exempla, 1970.

200 ex. 20 x 11 cm. 32 planches.

Planches de Jochen Gerz et Herman de Vries.

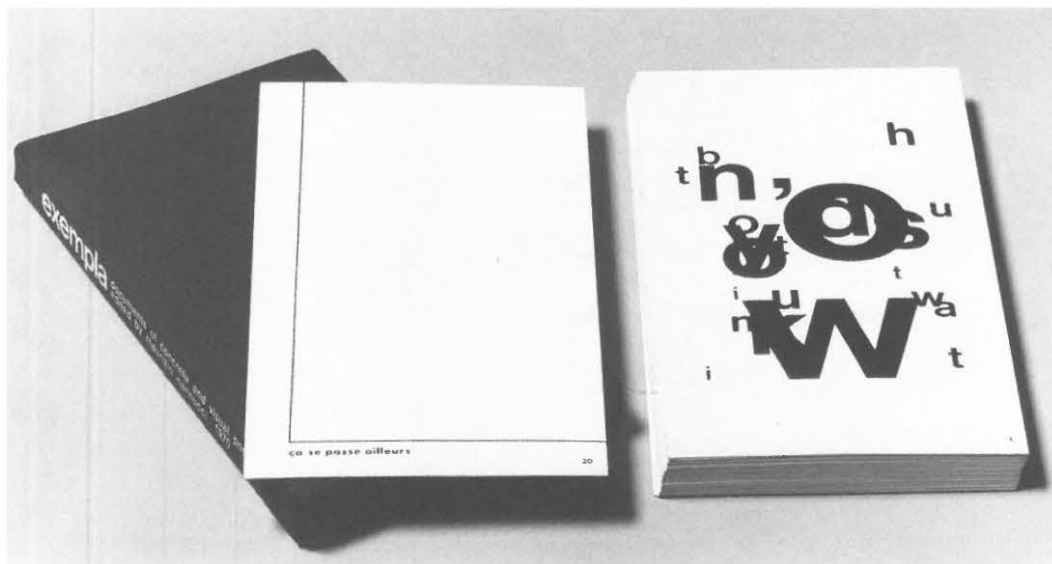
Deisler contre la dictature de Pinochet et l'assassinat d'Allende, les moyens de la poésie visuelle s'avèrent autrement efficaces (*Le Cerveau*, 1975), tout comme l'aide de Julien Blaine qui l'édite. Cette opposition entre poésie concrète et poésie visuelle est donc décisive non pas tant en elle-même que dans les engagements artistiques qu'elle révèle.

Ce qui nous importe dans cette querelle interne au mouvement¹, c'est le sens de ce débat entre les puristes et les autres, c'est-à-dire, dans nombre de cas, entre les poètes et les futurs artistes qui passent par la poésie sans y demeurer. Ce sont ces derniers qui ont, en général, pris parti pour un élargissement de la poésie concrète dans la poésie visuelle, de sorte que ces deux appellations sont souvent par eux juxtaposées, sinon tenues pour équivalentes. Parfois non sans arrière-pensée : ainsi, quand à son tour Maurizio Nannucci rassemble trois ans après Emmett Williams, en 1970, une nouvelle anthologie de trente-deux poètes, il l'intitule *Documenti di poesia concreta e visuale*², bien qu'elle fasse appel à des noms qui pour la plupart sont représentés dans celle d'Emmett Williams, et à des œuvres qui ne contiennent pas d'éléments iconographiques. Autrement dit, il s'agit là surtout d'une différence d'appréciation de la part d'un créateur de poésie concrète qui, du point de vue

de l'artiste qu'il est, accorde une égale valeur à l'aspect visuel de cette poésie. Ce que confirme le texte de présentation dans lequel Nannucci explique les œuvres présentées par « l'importance croissante du visuel sur le verbal » dans la société depuis les années cinquante et par « l'interaction et la coexistence des mots et des images ». Le poème concret n'est-il pas en lui-même une image, en ce qu'il rompt avec la logique linéaire de la lecture et s'impose en bloc au regard comme un tableau ? La leçon des « mots en liberté » chers au futurisme italien a été transmise aux poètes concrets par Carlo Belloli, né en 1922 et élève tardif de Marinetti, qui participe à l'anthologie. Est retenue aussi la leçon plus récente (1962) de McLuhan dont *La Galaxie Gutenberg* est la mise en accusation du pouvoir exclusif de la lecture dans l'histoire de la culture depuis l'invention de l'imprimerie et, plus généralement, la critique de l'ordre linéaire imposé par l'écriture alphabétique³. Une absence marquante : malgré ce discours sur le passage de la lettre du côté de l'image, est totalement passé sous silence le mouvement, pourtant spécifiquement italien, de la *poesia visiva*, qui s'est développé dans les années soixante, notamment à Florence (où travaille Nannucci) avec le Gruppo 70, fondé par Eugenio Miccini et Lamberto

Pignotti en 1963 : c'est que la poésie visuelle, qui met la poésie et l'art au service de la transformation d'une société aliénée par les médias de masse et la publicité, est aux antipodes de l'abstraction élégante, optimiste et confiante en la technologie, d'inspiration fondamentalement moderniste, de la poésie dite concrète. *Poesie est violence* (1971), proclame un livre de Miccini, publié à Paris par Agentzia (dont les éditeurs sont Jean-François Bory et Jochen Gerz) : la dernière page de couverture appelle à « la transgression des normes de la tradition linguistique » et à « la transgression de l'impitoyable logique de la société d'opulence et son rationalisme méthodique et autoritaire⁴ ». On retrouvera ci-dessous cette opposition plus politique qu'artistique entre poésie visuelle et poésie concrète en examinant l'itinéraire de Jochen Gerz.

Pour les artistes, ou futurs artistes, qui ne sont pas attachés à la littérature et à l'activité poétique en tant que telles ou qui, pour une raison ou une autre, y renoncent, la poésie concrète aura été une activité propédeutique. Le passage par la poésie visuelle peut être l'étape transitoire qui leur permet ensuite, dans le livre, d'associer aux mots des images. Pas toujours, cependant. Il vaut ici la peine de comparer deux trajectoires, celles de deux écrivains devenus artistes, et créateurs de livres remarquables. Dieter Roth va rompre brutalement avec la



1. Il n'est pas certain qu'elle soit si secondaire, que le dit Michael Glasmeier en la ramenant à une querelle de mots, in « Auf der Suche dem einen Wort [...] », loc. cit., p. 13-14. Pas plus que ne l'est, en tout cas, la querelle opposant l'abstraction et la figuration, et plus généralement le retour à la réalité de l'expérience dans le contexte de la critique du modernisme artistique.

2. *Documenti di poesia concreta e visuale raccolti da Maurizio Nannucci*, Firenze, Exempla, 1970.

3. Marshall McLuhan, *La Galaxie Gutenberg* (1962), trad. Jean Paré, Paris, Mame, 1967.

4. On ne peut ici que renvoyer au très intéressant recueil de textes réunis par Eugenio Miccini : *Poesia e/o poesia. Situazione della poesia visiva italiana*, Brescia/Firenze, Sarmic, 1972. La contribution d'Adriano Spatola, « Verso la poesia totale », est particulièrement éclairante concernant l'implication politique du mouvement.

Dieter Roth

Book

G.V. Band 8, Stuttgart/London/Reykjavik, Hansjörg Mayer, 1976. 1 000 ex. 23,8 x 23,4 cm. Version A (en noir et blanc) de deux « livres » de 26 planches.

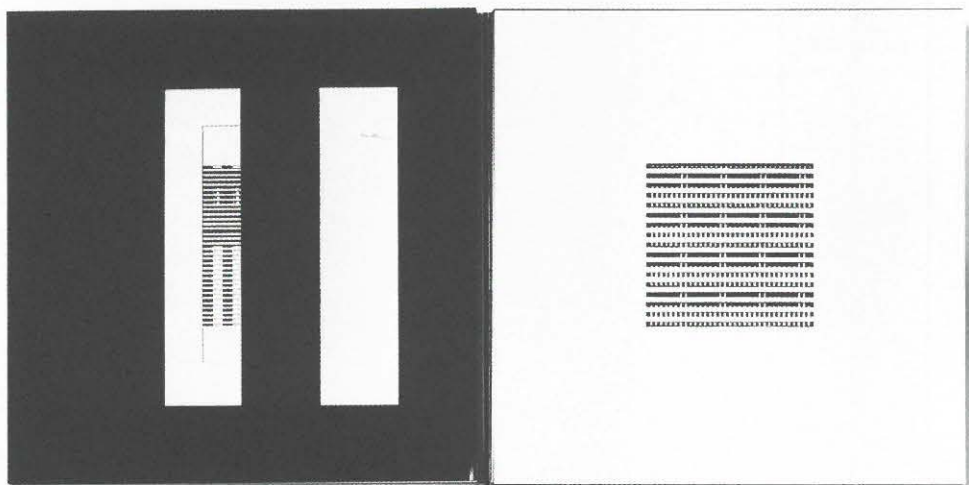
Dieter Roth

Bilderbuch

G.V. Band 1, Stuttgart/London/Reykjavik, Hansjörg Mayer, 1974. 1 000 ex. 22,6 x 23,8 cm. 22 p.

poésie concrète tandis que Jochen Gerz va se servir de la poésie visuelle pour, progressivement, prendre congé de la poésie concrète.

Dieter Roth a commencé par écrire de la poésie au sens traditionnel du terme. Il a montré ses poèmes à deux amis avec qui il avait fondé, à Berne, en 1953, une revue (*Spirale*). Ils les ont si violemment refusés, pour cause de subjectivité et de sentimentalisme, que Roth, qui n'est pas l'homme des demi-mesures, a attaché ses œuvres sur une planche et les a jetées dans la rivière Aare¹. Or, ces amis n'étaient autres que Gomringer et Marcel Wyss, ce dernier futur membre du mouvement de la poésie concrète auquel Gomringer venait de donner ses premières œuvres et son appellation. Entre 1956 et 1959, Dieter Roth va être l'incarnation parfaite des liens qui unissent l'art de l'École de Zurich autour de Max Bill et la nouvelle poésie puis- qu'il mène parallèlement une activité de



peintre constructiviste de la plus stricte obédience et une activité de poète aussi radicalement concret.

Durant ces années, il réalise en effet ses tout premiers livres², à la main, en très peu d'exemplaires. Leurs pages, dont la surface est toujours découpée, permettent des jeux de superpositions de formes géométriques et de couleurs pures, comme dans *Kinderbuch* (1957), dont les feuilles en carton sont reliées en spirale³. *Bilderbuch* (1956) a des pages en matière plastique transparente de quatre couleurs différentes et sa reliure de classeur autorise diverses combinaisons. *Book* (1958), en réalité une suite de planches, dont les variations de découpes et de couleurs minutieusement calculées irritent les yeux, relève à l'évidence de l'Op Art et de l'Art cinétique. Les trois sont très décoratifs et un peu ennuyeux. Dans le même temps, Dieter Roth, qui gagne sa vie comme typographe dans la publicité et se familiarise ainsi avec la mise en page efficace des caractères, participe au groupe de Darmstadt ani-

mé par Daniel Spoerri, écrit à la machine des poèmes pour la revue que celui-ci dirige, *Material*, dont une série porte un titre révélateur de l'esthétique concrète, *Ideogramme*. D'autres seront rassemblés dans *Bok 1956-59* (1959). Ce sont des poèmes faits de signes raréfiés, lettres, points ou tirets, entre lesquels s'intercalent des pages blanches ou noires. « On voulait que la poésie soit rationnelle, positiviste, calculable », ainsi que l'a constaté plus tard leur auteur, ajoutant que sous la « pureté » de cette poésie se cachait en réalité ce qui était « simple et banal⁴ ». En 1961, alors qu'il vient encore de réaliser quatre livres de géométrie optique⁵, il publie six livres en empilant purement et simplement des journaux et autres imprimés existants⁶. Leur seul point commun avec les précédents reste, pour quelques-uns d'entre eux, les découpages dans le papier des pages. Dieter Roth est passé sans transition de l'abstraction pure, propre, aux images sales⁷ de l'imprimerie à bon marché et grand tirage, de l'art concret

1. Dieter Roth le raconte à Kees Broos dans « Entretiens », in Dieter Roth, catalogue d'exposition du Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées, op. cit., p. 182 (entretien repris dans *Gesammelte Interviews*, op. cit.). Roth a plus d'une fois souligné quel traumatisme ce fut et comment il ne put écrire pendant près de quinze ans.

2. Il s'agit de *Kinderbuch*, *Bilderbuch*, et *Book* (Dieter Roth, *Gesammelte Werke*, Band 20, *Bücher und Grafik* (1. Teil), op. cit., n° 1, 3 et 4). Ils ont été réédités en 1976 par Hansjörg Mayer (*Gesammelte Werke*, Band 40, *Bücher und Grafik* (2. Teil) u. a. m., Stuttgart/London, 1979, n° 84 et 85).

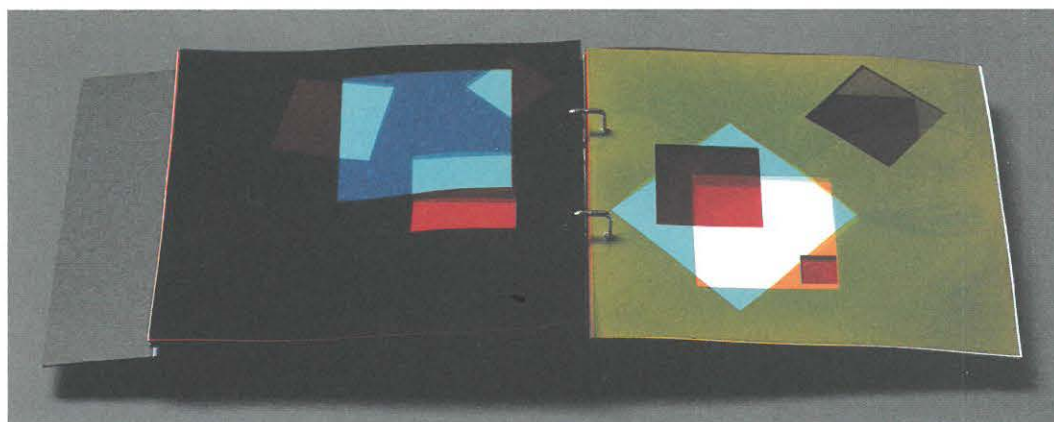
3. Sur la genèse de ce livre, cf. *supra*, chapitre premier, § « Aux origines du livre d'artiste ».

4. Dieter Roth, « Entretiens », loc. cit., p. 183. Les livres de poésie concrète de Dieter Roth correspondent aux numéros 2, 5 et 6 du catalogue raisonné (*Gesammelte Werke*, Band 20, op. cit.) et ont également été réédités, en 1971, en un seul volume, par Hansjörg Mayer (cat. n° 51) qui, au passage, est lui-même un important poète concret, membre du groupe de Stuttgart qui comptait également Helmut Heissenbüttel et Max Bense.

5. *Bok 2 a*, *Bok 2 b*, *Bok 4 a* et *Bok 5* (catalogue raisonné, G.V., Band 20, op. cit., n° 7 à 10).

6. Ils ont été évoqués *supra*, chapitre premier, § « De la reproduction de l'art à l'art de la reproduction ».

7. Il le raconte dans le catalogue de son exposition à Marseille en 1997 (op. cit., p. 87). On le sait, Dieter Roth est obsédé par la putréfaction et il préfère les mouvements de la vie organique à l'atmosphère aseptisée de l'esthétique concrète.

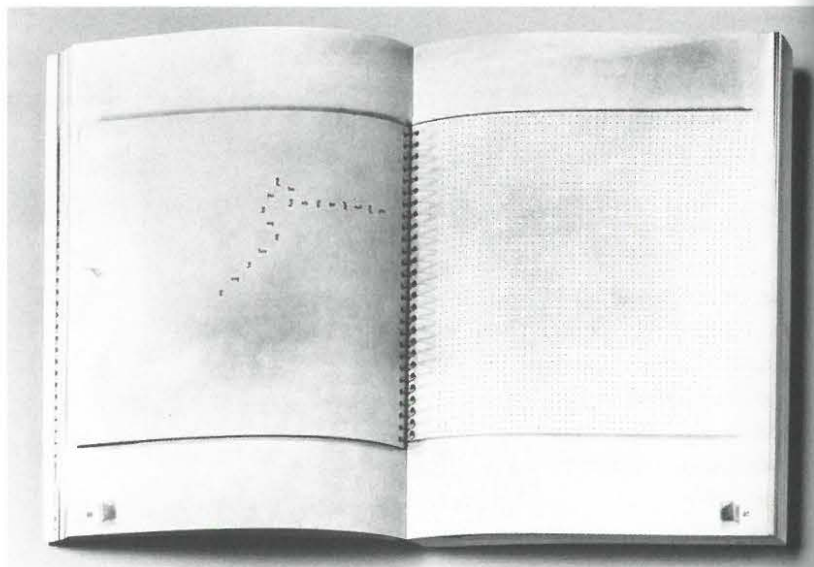


Dieter Roth**Ideogramme**

G.W. Band 2, Hellnar/Köln/London, Hansjörg Mayer, 1971.
1 000 ex. 23 x 17 cm. 418 p.

Dieter Roth**Bok 2a und bok 2b**

G.W. Band 3, Stuttgart/London/Reykjavik, Hansjörg Mayer, 1973.
1 000 ex. 23 x 17 cm. Deux fois 56 p. doubles reliées à la japonaise.
Coll. particulière.



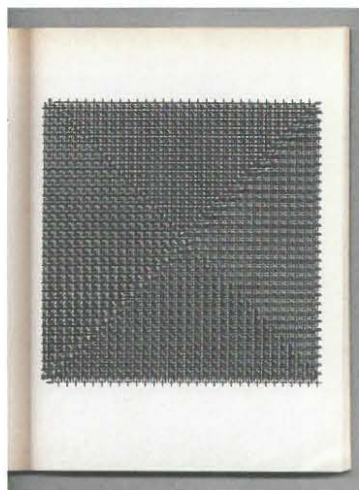
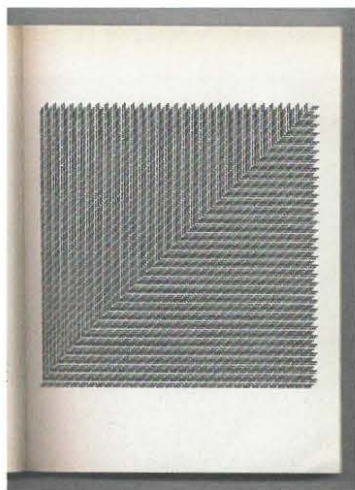
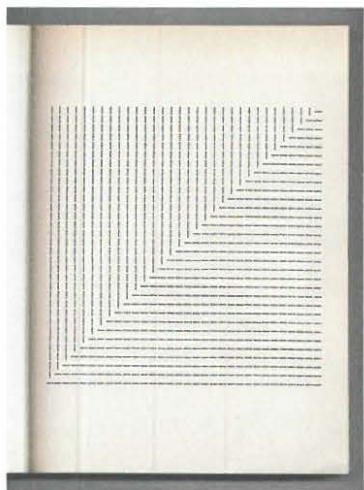
au Nouveau Réalisme, en quelque sorte. Il a décrit sa période concrète non seulement comme une « ascèse », mais encore comme un « refoulement¹ ». En 1964, dans les circonstances douloureuses d'un divorce et d'un exil aux États-Unis, il reviendra à l'écriture de poèmes et de textes nourris des événements de sa vie, en leur donnant le titre générique de *Scheisse* (Merde)², endossant par là avec humour le jugement de ses amis concrets sur cette partie « lyrique » de son œuvre, dorénavant assumée.

Le parcours de Jochen Gerz est différent, mais il retire une leçon analogue de son passage par la poésie concrète. Lui aussi a commencé par écrire des textes poétiques au début des années soixante et voulait être écrivain. Mais le contexte, autrement plus marqué par des préoccupations idéologiques et politiques, n'est plus celui de la décennie précédente. Il devient difficile de faire de la poésie concrète à la manière suisse et le revirement de Dieter Roth date d'ailleurs de 1961. Arrivé d'Allemagne

à Paris en 1967, Gerz fonde les éditions Agentzia avec Jean-François Bory. Très vite, il va pratiquer une poésie plus visuelle que concrète, sous l'influence des poètes visuels français (dont Garnier), des poètes visuels italiens autour de Miccini et des éditions Tèchne, et des poètes sonores tels que Henri Chopin et Bernard Heidsieck, lesquels se reconnaissent des précurseurs en Hausmann et Schwitters, non en Max Bill. Le mouvement Fluxus, en France animé surtout par Ben qui procède à partir de Nice à toutes sortes d'« envois », a lui aussi renoué par d'autres biais avec l'esprit dadaïste. Enfin, le situationnisme, autour de Debord (dont *La Société du spectacle* paraît en novembre de l'année où Gerz arrive à Paris) – lui aussi intéressé par Dada et marqué par le mouvement lettriste dont il est issu et qui fut le fer de lance de l'avant-garde littéraire dans l'après-guerre –, engage à mettre en question l'utilisation idéologique du langage dans la culture et ce qu'on appellera bientôt les médias. Gerz a ré-

sumé ainsi l'importance de cette triple inspiration pour sa pensée et son travail: « Il s'agissait de la langue en tant qu'outil politique et culturel³. » Comme la poésie sonore pour Chopin, la poésie visuelle est pour Gerz une manière de rompre avec une langue dénoncée comme complice de tous les mécanismes de domination.

De cette époque date le premier livre de Gerz, *Footings*, publié d'abord, en 1968, dans le troisième numéro de la revue *Approches* que dirigent Bory et Blaine, puis repris sous forme de livre en 1969. Ce sont des textes en plusieurs langues (en allemand, en anglais, un peu en français), denses sur la page mais fragmentés, avec des effets visuels dus tantôt à des variations typographiques affectant le corps et la nature des caractères, tantôt à une disposition non horizontale des lignes ou des lettres. Peu lisibles, introduisant des mots forgés, ces textes ont une forte présence visuelle soulignée par quelques formes simples mais frappantes, inscrites en noir au mi-



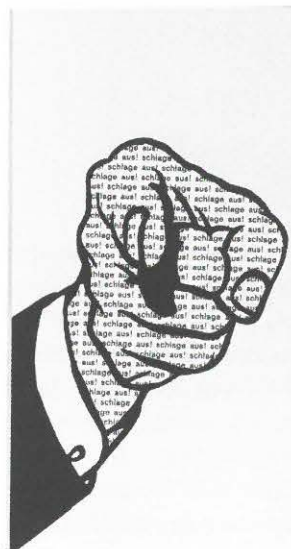
1. Dieter Roth, « Entretiens », op. cit., p. 182 et 183.
2. Treize volumes comportent ce mot dans leur titre (cf. Dieter Roth, *Bücher + Editionen*, op. cit., p. 172-181).
3. « Arbeiten aus verwandten Bereichen 1961-1979 Gespräch zwischen Martin Kunz und Jochen Gerz », in *Kulchur Piece* n. 5. *Come on over to the Dark Side*, catalogue d'exposition, Luzern, Kunstmuseum, 1979, non paginé. Ce long entretien très détaillé fournit en abondance des informations indispensables.

Jochen Gerz
Footing
 Giessen, Anabas, 1969.
 21 x 18 cm. 58 p.

Jochen Gerz
Annoncenteil.Arbeiten auf/mit Papier
 Neuwied, Luchterhand, 1971.
 20,9 x 14,8 cm. 96 p.
 Coll. particulière.

lieu des caractères : signes, cercles, index pointé vers le lecteur¹, et même dessin en silhouette d'un ventre de femme enceinte d'où rayonnent des mots. Au milieu d'une page, on remarque à peine la présence insolite d'une minuscule photographie, celle d'un œil. Ce livre est le témoin du passage de la poésie concrète à la poésie visuelle.

De manière presque didactique, Gerz a rassemblé ses textes visuels des années 1967 à 1971 dans un recueil, *Annoncenteil* (1971), en les ordonnant suivant un ordre à peu près chronologique qui est aussi celui d'un cheminement du plus « concret » au plus visuel. En tête de chacune des trois sections, il indique brièvement leurs caractéristiques. Les *Statische Texte* sont encore proches de la poésie concrète, bien qu'il leur arrive de recourir à des signes étrangers au domaine de l'alphabet et de faire place à la photographie. Ils rompent avec « la culture gutenbergiennne, avec ses signes abstraits et appauvris, son mécanisme de lecture autoritaire de gauche à droite ». Pour ces textes, « le lieu de l'action est la surface du papier² ». Les *Progressionstexte* sont des textes qui « font leur nid dans le livre comme des parasites » parce que leur lieu est la vie ou la rue : cartes imprimées, signées « le livre », que l'artiste fait pleuvoir sur les passants de Heidelberg dans le cadre



d'une manifestation intitulée *Intermedia 69* et sur lesquelles ils peuvent lire qu'ils sont une partie d'un livre qui a besoin de leur collaboration pour être achevé; affichettes portant l'avertissement « attention, l'art corrompt » collées sur le *David* de Michel-Ange, à Florence, en 1968; annuaire téléphonique de Paris modifié par l'insertion de petites annonces renvoyant à diverses personnes. La temporalité véritable de ces textes n'est pas celle d'un livre qu'on lit du début à la fin, mais celle du « moment de leur perception dans la vie quotidienne ». Dans cette section sont reprises quelques pages de *Footing*. Les *Prozesstexte*, enfin, sont des reconstitutions photographiques d'expériences qui se sont déroulées dans le temps. « Ils rassemblent des traces et des indices (photos, papiers, etc.) que seul le processus de reconstitution rend lisibles [...]. Ils sont en même temps un discours sur la possibilité/impossibilité de reconstituer, c'est-à-dire de mettre par écrit. » L'une de ces expériences a consisté à exposer une feuille de papier blanc aux intempéries et aux « impressions atmosphériques ». La nature a remplacé l'écrivain qui s'est effacé, mais il faut une « reconstitution » pour en préserver le texte.

Le sous-titre de ce livre, *Arbeiten auf/mit Papier*, le suggère : de la première à la troisième section, l'artiste est passé du travail *sur* le papier au travail *avec* le papier. Peu après, Gerz résume ainsi son évolution : « Tout d'abord, j'ai écrit. Puis je me suis mis à déranger les lettres car elles commençaient à me déranger. Puis je me suis aperçu que ce n'étaient

pas seulement les lettres mais le papier blanc, c'est-à-dire l'invitation qu'est le papier blanc d'écrire. Finalement je me suis mis à écrire dans les rues, dans les parcs, dans les appartements³. » On le voit, les premiers textes s'attaquent à une certaine conception de l'écriture pour lui en opposer une autre, celle de la poésie concrète et, plus largement, visuelle. Tout en reprenant la critique par McLuhan des effets de « la galaxie Gutenberg » sur le livre et la lecture, ils restent pour l'essentiel situés dans un débat interne à la littérature, dont ils demandent seulement l'extension. Avec le deuxième groupe de textes, écrire se résorbe dans l'agir; en quittant la page pour les tracts ou les affichettes, Gerz a quitté la littérature; le langage est devenu un instrument critique, voire une arme qui sert pour des « actions ». En



1. On aura reconnu le détournement d'une sérigraphie de Roy Lichtenstein réalisée pour la couverture du catalogue de l'exposition consacrée au Pop Art par le Moderna Museet de Stockholm en 1964. Gerz en a remplacé la trame imprimée par la répétition des mots « *schlage aus* » (refuse). Cette référence critique au Pop Art mérite d'être relevée.

2. Jochen Gerz, *Annoncenteil.Arbeiten auf/mit Papier*, Neuwied, Luchterhand, 1971, non paginé. Sauf mention particulière, les citations suivantes ont la même provenance.

3. Jochen Gerz, entretien avec Béatrice Parent, « Nous n'avons pas beaucoup parlé ensemble mais aussi, comme cela, il a trouvé, je crois, ce qui s'est passé plutôt normal », loc. cit., p. 30.

Jochen Gerz
Recto Verso
 Firenze, Tèchne, 1971.
 7,6 x 5,2 cm. 32 p.
 Coll. particulière.

même temps que la page se volatilise, le lecteur est requis d'être acteur¹. Le troisième ensemble de textes pose, en quelque sorte, la question de la relation entre le premier et le deuxième: l'écriture peut-elle ou non rendre compte de la vie? Peut-il ou non y avoir un rapport d'immédiateté entre littérature et réalité? L'écriture peut-elle échapper à la représentation? Que ces questions ayant trait à l'écriture soient posées à travers des documents photographiques laisse augurer que la réponse est négative.

Gerz est confronté, comme Finlay, au problème des limites du formalisme. Il s'exprime cependant chez lui sous forme d'une interrogation portant non sur la signification, mais sur la représentation. Quand le lieu de l'action n'est plus la surface du papier mais la vie, à quoi peuvent prétendre les mots? Quelle distance la « reconstitution » introduit-elle? Pour l'anthologie de poésie concrète et visuelle rassemblée par Nannucci en 1970, à l'époque de la troisième série de textes, Gerz occupe la page qui lui est dévolue par un grand rectangle blanc délimité sur deux côtés par un filet noir, sur les deux autres par le bord même de la page comme si celle-ci était incapable de constituer un espace qui lui appartienne. Sous ce rectangle mi-réel, mi-virtuel, on lit: « ça se passe ailleurs². » Fin de la poésie concrète et visuelle. Elle était « un pas vers la découverte d'autres noyaux d'information

en dehors du matériel signalétique que comporte notre écriture – dans l'image photographique, dans les gestes en dehors de la page, dans tout phénomène, acte, situation », écrit Gerz, en 1970 toujours, dans un manifeste intitulé « Pour un langage du Faire³ ».

Un livre minuscule de 1971, dont le titre, *Recto Verso*, annonce un renversement, est à sa manière aussi un manifeste: imprimé, comme le titre, à moitié à l'endroit, à moitié en miroir (procédé que reprendra Gerz plus tard, dans ses textes manuscrits), son bref texte exprime l'exigence de réciprocité entre lecture et monde: « d'une lecture du monde au monde de la lecture » et « d'un monde de la lecture à un autre monde ».

Cet appel au « faire » ne signifie donc pas pour autant la fin des mots. Chez Gerz, comme chez Dieter Roth. Mais ils vont cesser de ressortir à la sphère de la seule littérature, serait-elle concrète, pour être accompagnés de dessins chez le premier, de photographies chez le second. Écriture et art ne sont donc plus des domaines séparés. « Le mieux, c'est l'écriture », dit Dieter Roth au milieu des années quatre-vingt, alors qu'il est depuis longtemps devenu l'artiste qu'on connaît. Mais quand on l'interroge sur la différence entre le mot et l'image, il répond que pour lui il n'y en a pas, sauf que l'une lui rapporte plus d'argent que l'autre (ce qui rappelle la déclaration de Broodthaers décidant d'échanger son

1. Le lien entre les deux thèmes (volatilisation de la page et participation active du lecteur) est très net dans des propos de Gerz recueillis par Jaime Poniachik et Rose Kenig dans la revue *Agentzia*, n° 11, 1969, p. 49.

2. Il existe une autre version de cette pièce, datée de la même année. Elle a un titre, *Here Piece* (Pièce d'ici) lequel s'oppose à la formule « *it happens somewhere else* », traduction de « ça se passe ailleurs ». Cette version cependant est présentée au milieu d'un rectangle délimité sur ses quatre côtés par une large bordure noire dont la symbolique mortifère est confirmée par le titre de l'ensemble où figure cette feuille, *Burials* (Sépultures). La signification en est donc sensiblement différente: elle insiste en ce cas sur la fonction momifiante de l'écriture (ou de la photographie) qui aurait pu se trouver dans l'espace demeuré vierge, si cette planche avait été comme les autres du même album.

3. Jochen Gerz, « Pour un langage du Faire », *Aménophis*, n° 9, octobre 1970 (repris dans *Poésie et Peinture*, op. cit., p. 559 et dans *De l'art. Textes depuis 1969*, trad. Jean-Claude Walfisz, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1994, p. 65-67). Une planche portant le même titre (en français) est parue dans un album de poésie concrète *Rechtsschreibung ego & cetera* (1971). Gerz y transpose deux fois la phrase célèbre de McLuhan, « *The medium is the message* », en remplaçant les deux s de « *message* » par \$ et par le signe nazi SS.



statut de poète contre celui d'artiste): « Le mot est simplement une image bon marché¹. » En inversant pour ainsi dire les termes de la comparaison, Jochen Gerz aboutit à une conclusion analogue concernant l'importance de l'écriture: « Une photo est une sorte d'écrit². » Tandis qu'au contraire, dans la poésie visuelle, « le langage visuel est [...] un langage de l'absence de langage [*Sprache der Sprachlosigkeit*]³ ».

Comment alors retrouver ce que l'on n'a pas perdu, mais sciemment abandonné? Finalement, la difficulté rencontrée par les poètes visuels revenus du formalisme de l'art concret est, *mutatis mutandis*, identique à celle à laquelle se heurtent les peintres qui, arrivés au bout de l'impasse de l'abstraction géométrique, vont devoir, pour revenir au monde et au sens, réinventer la figuration. Pas plus que l'ancienne manière de représenter ne peut être reprise comme si de rien n'était, sous peine d'un académisme pire que l'académisme formaliste, pas

plus le rétablissement d'une écriture du sens ne peut être un retour pur et simple à la confiance dans le pouvoir des mots à décrire la réalité ou à restituer l'expérience. La question de la possibilité de la représentation, par l'écriture comme par la photographie, sera désormais, et durant quinze ans, au cœur de tous les livres de Gerz. Ceux-ci, où sont associés des photographies et des textes plus ou moins longs, ne procèdent pas de l'esthétique du collage qui est celle de la poésie visuelle quand elle assemble éléments verbaux et iconiques donnés sous forme de fragments. Les photographies sont des photographies à part entière, tout comme les textes sont des textes à part entière. Pourtant leur cohabitation ne se laisse pas plus décrire en termes d'illustration (des mots par des images) qu'en termes de commentaire (des images par des mots). Comme chez Finlay, mais d'une manière singulière, elle institue un genre nouveau que Gerz n'est pas le seul à explorer, mais pour lequel il a sans doute trouvé, à propos d'un certain nombre de ses œuvres, la dénomination la plus juste: *Foto/Texte*, tout simplement⁴.

LE LIVRE, « EXPANSION TOTALE DE LA LETTRE⁵ »?

Dans l'analyse de l'influence de la poésie concrète sur le livre d'artiste, nous avons jusqu'à présent surtout considéré le point de vue des artistes et de leur parcours entre mots et images. Il reste à la reprendre du point de vue du livre lui-même. La question que l'on se propose d'examiner est celle de savoir si la poésie concrète ne favoriserait pas un art de la page au détriment d'un art du livre. Les poètes concrets, qui reconnaissent en Mallarmé un précurseur, « la ligne de partage des eaux » selon Haroldo de Campos⁶ qui a traduit *Un coup de dés*, lui savent gré d'avoir pour la première fois mis les mots en espace; pour la première fois d'une manière non illustrative, puisque dans les écritures

figurées antérieures, celles de la littérature baroque notamment, le texte se dispose sur la page de façon à mimer l'objet dont il traite, ainsi que le feront encore les *Calligrammes* d'Apollinaire, plus traditionnels qu'on ne l'a dit dans leur refus de distinguer entre l'objet et la forme du discours. Ce qui retient les poètes concrets chez Mallarmé, c'est son côté pré-constructiviste: « La découverte d'*Un coup de dés* a été à tel point significative que tout nous paraissait dérivé de ce poème, et nous étions très impressionnés par l'aspect constructif qui manquait trop souvent aux expériences très intéressantes des futuristes et des dadaïstes. Mallarmé, c'était la construction pré-cubiste, pré-tout⁷. »

En vérité, le lien qui unit la poésie concrète au poète d'*Un coup de dés* n'est pas seulement historique mais métaphysique. Lien moins visible, mais plus fondamental, celui de la fin d'une approche ontologique du langage poétique, ce que George Steiner a appelé la « rupture de l'alliance entre mot et monde qui constitue une des très rares révolutions authentiques de l'esprit dans l'histoire de l'Occident et qui définit la modernité elle-même⁸ ». La substitution d'une sémantique des relations internes à une sémantique du référent, comme dit encore en substance Steiner, caractérise les premiers poèmes concrets d'Eugen Gomringer. Leur nom générique, *Constellations*, est emprunté à Mallarmé qui, à plusieurs reprises, a comparé les mots du poète à des étoiles, « points de clarté⁹ » gagnés contre le ciel obscur du néant ou du hasard. « Rien [...] n'aura eu lieu [...] que le lieu [...] excepté [...] peut-être [...] une constellation. » Gomringer définit ainsi une « constellation »: au lieu du vers qui nécessite des liaisons syntaxiques, un petit groupe de mots rassemblés telle une « grappe d'étoiles », qui « est une réalité en soi et non un poème sur quelque chose d'autre¹⁰ ». Rien de nouveau depuis le commentaire du sonnet en X par Mallarmé, écrivant à Cazalis: « Il est inverse, je veux dire que *le sens*,

1. Dieter Roth, « Entretiens », *loc. cit.*, p. 175 et 176.

2. Jochen Gerz, « Gespräch zwischen Martin Kunz und Jochen Gerz », *loc. cit.*, p. 10.

3. Jochen Gerz, *ibid.*

4. Cf. *infra*, chapitre sixième, § « Raconter ».

5. Stéphane Mallarmé, « Le Livre, instrument spirituel », in « Quant au livre », *Œuvres complètes*, texte établi par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 380.

6. Haroldo de Campos, « Entretien avec Haroldo de Campos » par Jacques Donguy, in *Poésure et Peinture*, *op. cit.*, p. 386-387.

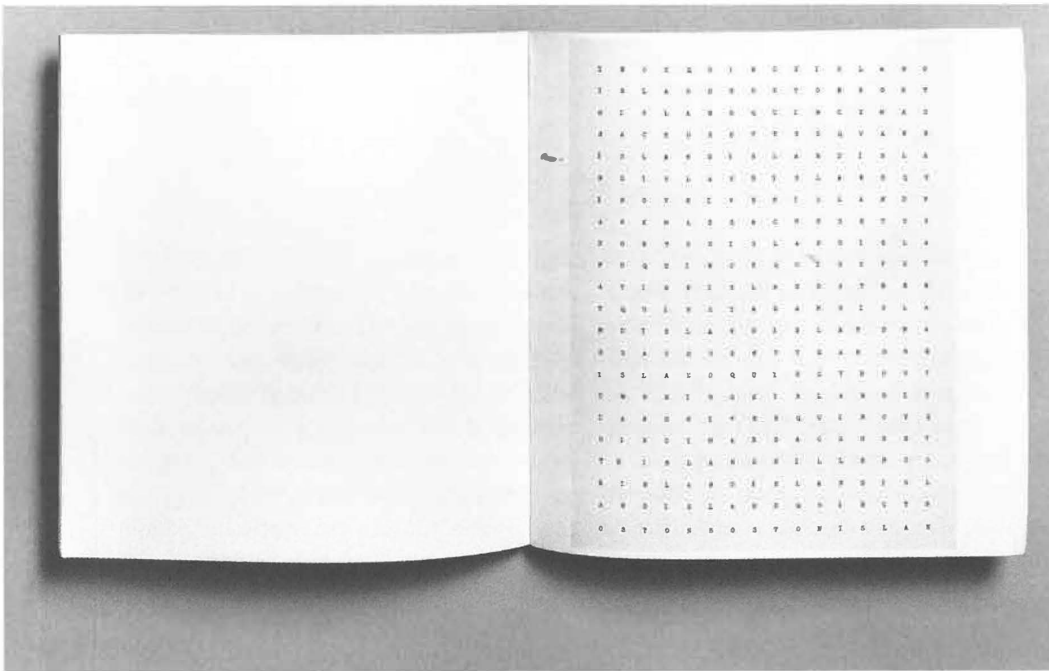
7. Augusto de Campos, « Entretien avec Augusto de Campos » par Jacques Donguy, in *Poésure et Peinture*, *op. cit.*, p. 374.

8. George Steiner, *Réelles Présences. Les arts du sens*, trad. Michel R. de Pauw, Paris, Gallimard, 1989, p. 121.

Par une absurde pudeur, le traducteur, par ailleurs excellent, n'a pas opté pour la traduction du titre la plus conforme à l'esprit du livre, lequel aurait dû s'appeler en français: « Présences réelles ».

9. Stéphane Mallarmé, « Conflit », in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 359.

10. Eugen Gomringer, « From Verse to Constellation: Aim & Form of a New Poetry », préface à *The Book of Hours and Constellations*, trad. Jerome Rothenberg, New York/Villefranche-sur-mer/Frankfurt am Main, Something Else Press, 1968, non paginé. (Traduction anglaise de « Manifest vom Vers zur Konstellation », *Augenblick* 2, 1958.) Pour une traduction en français des *Constellations*, on se reportera à *Constellations et Poèmes concrets*, trad. Vincent Barras, Genève, Héros-Limite, 2005.



Carl Andre
Eleven Poems
 New York, 1974.
 31 x 31 cm, 22 p.

s'il en a un (mais je me consolerais du contraire grâce à la dose de poésie qu'il renferme, ce me semble) est évoqué par un mirage interne des mots mêmes¹. » Une « constellation » se caractérise par la concision, la concentration et la simplicité. Le modèle de cette poésie est explicitement le slogan publicitaire et la manchette de journal². Il y eut en Suisse un important mouvement de typographie concrète³, dont Dieter Roth, on l'a dit, a partagé les recherches pour des raisons professionnelles. Valéry déjà soulignait ce que, dans *Un coup de dés*, Mallarmé, avant les futuristes, avait appris des affiches et des journaux concernant l'efficacité du choix et de la répartition spatiale des types de caractères⁴. Certes Mallarmé attache la plus grande importance à la disposition du poème dans l'espace de la page, « selon une vision simultanée⁵ » ; mais jamais ce n'est aux dépens du livre dans lequel la page prend place et signification. « La fabrication du livre, en l'ensemble qui s'épanouira, commence dès une phrase. [...] À mon tour, je méconnaissais le volume et une merveille qu'intime sa structure, si je ne puis, sciemment, imaginer tel motif en vue d'un endroit spécial, page et la hauteur, à l'orientation de jour la sienne ou quant à l'œuvre⁶. » Au contraire, l'idéal du poète concret, si l'on en croit Gomringer, est la réduction du poème à un seul mot. C'est la rapidité de l'impression d'ensemble qui doit gagner contre la durée de la lecture. La poésie se montre et ne dit plus. Pierre Garnier de son côté le confirme : « Le poème visuel ne

se lit pas. On se laisse impressionner par la figure générale du poème, puis chaque mot perçu globalement au hasard⁷. » La poésie n'est plus art du temps mais art de l'espace. Ces deux catégories ont d'ailleurs significativement été le sujet de deux livres du poète autrichien Heinz Gappmayr : *raum* (1977), aux pages entièrement blanches, et *Sequenz ZEIT* (1992), où la géométrie graphique que composent les éléments du mot *Zeit* (temps) en capitales est explorée au fil des pages. Si la poésie concrète est un art de l'espace, il n'y a pas lieu de s'étonner que le site naturel du poème ne soit pas le livre, mais la page ; que par suite cette « poésie évidente », ainsi que Jiří Kolář appelle ses poèmes concrets, s'expose comme un tableau. Cela ne veut pas dire que ses auteurs sont des *Bildgedichter*, qu'ils pratiquent une poésie figurée, mais simplement que cette poésie tabulaire se lit moins qu'elle ne se regarde. On y peut bien déchiffrer des mots, quelquefois des lettres uniquement, mais leur organisation n'est plus au service du verbe. Elle est, au sens strict, non logique. Infralogique, même, s'il est vrai que la plupart des poètes concrets conçoivent leur poésie comme une remontée à la lettre en tant qu'élément primitif du langage, à l'alphabet en tant que matériau, au mot-objet antérieur à tout *logos*. Son mode de présentation adéquat est la feuille. C'est le cas de la *shaped poetry*⁸ de Carl Andre, poésie mise en forme, qu'il lui arriva de montrer comme des tableaux, dans la première moitié des

années soixante-dix, en collant des photocopies de ses poèmes au mur. Chaque poème, dactylographié et cadré dans l'espace d'une page, peut ensuite être repris en livre par reproduction photographique (*Eleven Poems*, 1974). À titre d'illustration exemplaire, un livre de Jiří Kolář intitulé *Gersaints Aushangeschild* (1966). Cette « Enseigne de Gersaint » est, comme elle l'était chez Watteau, une galerie de tableaux, quoique d'un nouveau genre. Chaque page présente une configuration immédiatement caractéristique du style d'un peintre, laquelle est construite, à la machine à écrire, avec les lettres qui composent le nom de l'artiste en question. Ainsi celui de Fontana s'inscrit-il sur la page comme une fente dessinée par la succession verticale des lettres qui l'épellent. Ainsi celui de Mondrian sert-il à construire, en plusieurs blocs de lettres identiques, un tableau orthogonal. À cet égard, ce n'est plus seulement vers Mallarmé, mais vers Marinetti qu'il faut se tourner : « Nos planches motlibristes [...] ne contiennent plus une succession narrative, mais une *polyexpression simultanée*

1. Stéphane Mallarmé, lettre à Henri Cazalis de juillet 1868, citée dans *Œuvres complètes*, op.cit., p. 1489 (cous soulignons).

2. Eugen Gomringer le répète à plusieurs reprises, dans chacun des textes de lui déjà cités (à l'exception de son entretien avec Jacques Donguy). Il faut rappeler qu'il enseignait le graphisme industriel.

3. Pour un développement complet sur ce contexte, cf. Roxane Jubert, *Graphisme, Typographie, Histoire*, Paris, Flammarion, 2005, p. 325 sqq.

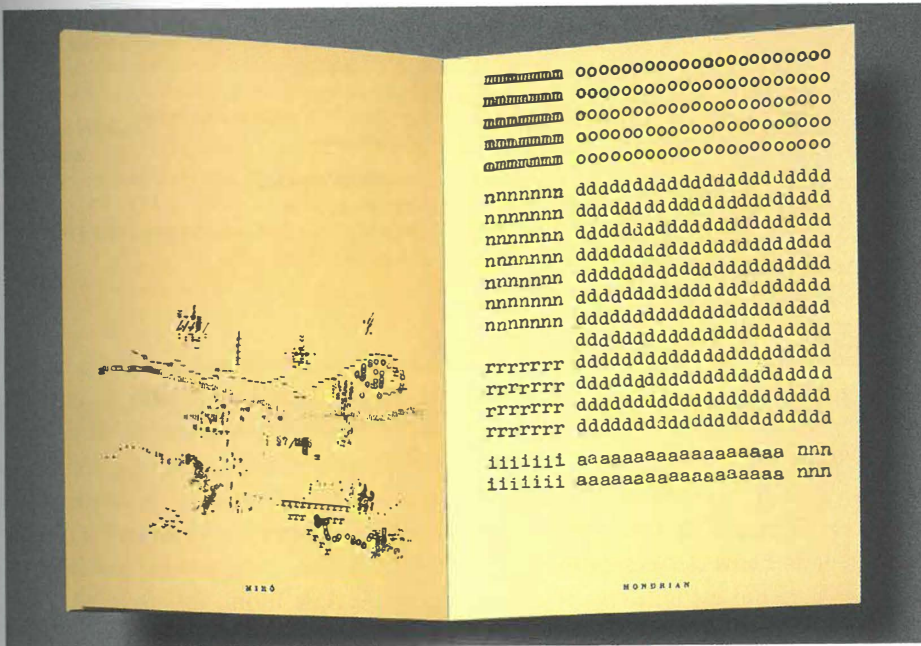
4. Paul Valéry, « Variété », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1957, p. 627.

5. Stéphane Mallarmé, préface à *Un coup de dés*, in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 455.

6. Stéphane Mallarmé, « Le Livre, instrument spirituel », loc. cit., p. 380.

7. Pierre Garnier : « Manifeste pour une poésie visuelle et phonique », *Les Lettres*, n° 29, 1963, p. 7.

8. Ghislain Mollet-Viéville nous a fait remarquer que l'expression vient certainement de Frank Stella (*shaped canvas*, toile découpée suivant des formes inhabituelles, en fonction du motif), dont Carl Andre a partagé l'atelier (cf. aussi Ghislain Mollet-Viéville, *Art minimal & conceptuel*, Genève, Skira, 1995, p. 38).



du monde¹. » On voit bien comment le destin du livre dépend directement du sort fait à la discursivité. Chez Marinetti sont déjà présents les germes de la critique du livre par McLuhan au nom du privilège exclusif qu'il accorderait à un seul de nos sens, l'œil, par ailleurs inféodé, dans l'enchaînement temporel du livre, à une progression analytique. L'auteur de *Message et Massage* oppose au livre une perception globale et enveloppante dont, dans le domaine de l'imprimé, la mise en page du journal peut seule donner une idée². « Le temps des livres semble passé », dit à son tour Garnier en s'autorisant explicitement de McLuhan³. À cet égard, on notera que plusieurs revues de poésie concrète telles que *futura* (éditée par Hansjörg Mayer) et *rot* (éditée par Max Bense et Elisabeth Walther) sont en réalité des revues-affiches ou des planches pliées. On remarquera au passage que si les poètes concrets s'autorisent du Mallarmé

d'*Un coup de dés*, leur mépris du livre au profit du journal contredit complètement la pensée du poète du Livre, pour lequel le journal n'est que surface et superficialité⁴. Ce n'est que le premier des malentendus qui se sont multipliés entre le poète et les artistes qui, après Broodthaers et jusqu'à aujourd'hui, s'en sont réclamés⁵.

Notre hypothèse, pour la résumer ici en anticipant des développements futurs, est que cette opposition de la page au livre, cette préférence donnée au tabulaire sur le linéaire, qui sont effectivement les signes d'un désintérêt pour le livre comme tel, est ce qui oppose le plus clairement l'esprit de la poésie concrète à celui du livre d'artiste. Dans ce dernier cas, le livre n'est ni passé, ni

Jiri Kolář

Gersaints Aushängeschild [1966]

in *Tau/ma*, n° 2, Bologna, Achille Maramotti, 1976.
500 ex. 24 x 17,5 cm. 30 p.

Davi Det Hompson

« *Understand. This is only temporary.* »

Richmond (Virginia), [1976].

21 x 13,5 cm. 16 p. incluant la couverture. Coll. particulière.

Davi Det Hompson

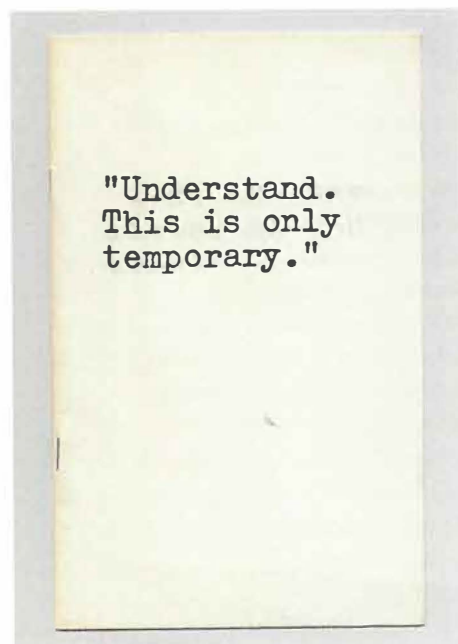
May I have a glass of water with no ice, please?

Richmond (Virginia), 1976.

21 x 13,7 cm. 16 p. incluant la couverture. Coll. particulière.

même en crise puisque, au contraire, c'est lui qui offre aux artistes une solution à la crise de l'œuvre d'art au sens traditionnel du terme. Peut-être même se rendra-t-on compte que les artistes le travaillent sans bouleverser sensiblement sa définition gutenbergienne : une séquence segmentée⁶. Mais celle-ci sert des contenus inédits.

Concernant ce retour en-deçà du livre, au profit du plan de la page, Davi Det Hompson (pour David E. Thompson!), qui fut lié à la poésie concrète, représente un cas particulier. Le principe de ses fascicules, du moins ceux qu'il a édités en série à Richmond en 1976-1977 (le premier étant *I asked a usually talkative friend why she was so quiet [...]*) consiste à imprimer dans un corps supérieur à la normale et dans le tiers supérieur de chaque page, y compris sur la couverture qui joue le rôle de première page, une ou deux courtes phrases à la première personne généralement, faisant état de situations anodines de la vie quotidienne ou de constats un peu absurdes. Sans autre artifice visuel. Ainsi de « *Understand. This is only temporary.* », de *May I have a glass*



1 Filippo Tommaso Marinetti, cité par Giovanni Lista, *Le Livre futuriste*, Modena, Panini, 1984, p. 131. Nous soulignons.

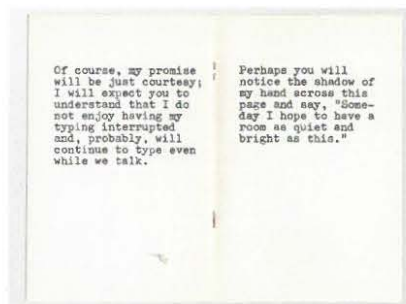
2 Marshall McLuhan, *Message et Massage* (1967), en collaboration avec Quentin Fiore, trad. Thérèse Launo (Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1968), p. 17.

3 Pierre Garnier, « Manifeste pour une poésie visuelle et phonique », *loc. cit.*, p. 6.

4 On reviendra sur cette opposition du journal au livre à la lumière de Mallarmé au chapitre septième, Bernard Villiers, pour introduire.

5 Pour une documentation sur quelques-uns de ces artistes, cf. *Un coup de dés. Bild gewordene Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache. Writing Turned Image. Alphabet of Pensive Language*, ed. Sabine Folie, Wien Generali Foundation ; Köln, Buchhandlung Walther König, 2008.

6 Cf. *ŋra*, chapitre septième, § « L'ordre du livre ».



Davi Det Hompson

The words will have been typed simply because typing words is what I do.

Richmond (Virginia), 1977.

21 x 14 cm. 16 p. incluant la couverture.

Coll. particulière.

Emmett Williams,

A Valentine for Noël

Stuttgart/London/Reykjavik, Hansjörg Mayer, 1973.

2000 ex. 20 x 15 cm. 268 p.

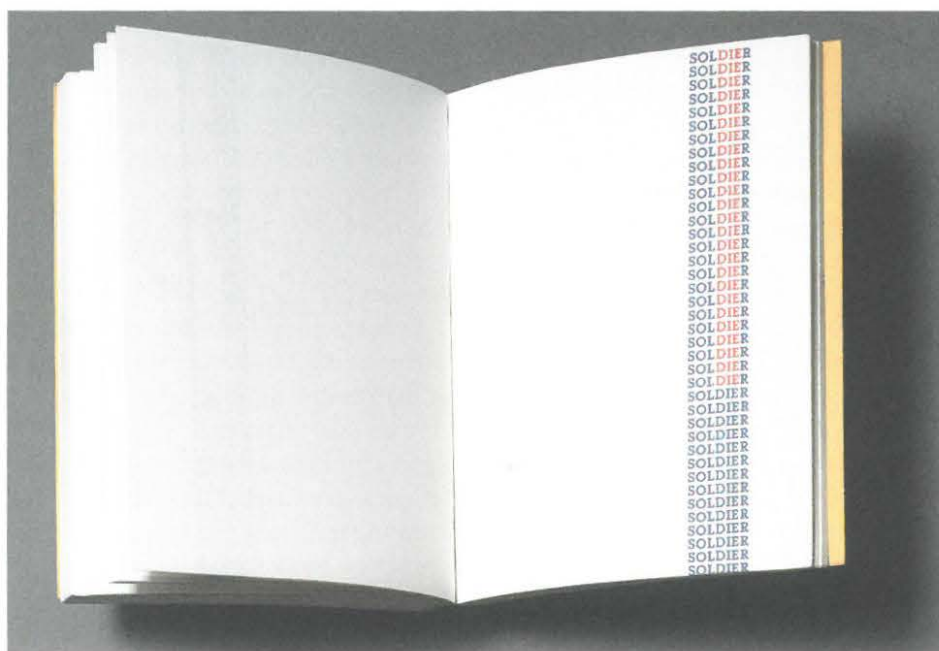
of water with no ice, please?, de *You know it has to be a hairpiece.*, de *The words will have been typed simply because typing words is what I do.*, parmi d'autres. Clive Phillpot, dans un article écrit à l'occasion d'une exposition des publications de l'artiste chez Barbara Moore¹, souligne qu'en cadrant chaque « événement verbal » dans la page, Hompson cherche à « imiter le livre d'art qui présente un tableau par page » et que, de ce fait, « chaque fois qu'on tourne la page, un monde nouveau est offert à l'exploration de l'œil et de l'esprit ». Non sans paradoxe, Phillpot en conclut que, ce faisant, Hompson fait preuve d'une « conscience des propriétés du livre plus aiguë que celle de la plupart des écrivains », qui découpent leur texte sans tenir compte de l'espace propre de la page. En témoignent aussi de subtiles variations dans le traitement du texte de livre en livre.

Il n'en demeure pas moins que la plupart des livres de poésie concrète ne sont en réalité que des recueils de pièces poétiques. Quelques-uns ont été cités au passage. Même chez Richard Kostelanetz, l'évolution des pages com-

posites de « word imagery » dans *Visual Language* (1970) aux séquences de « short fictions » (*Short Fictions*, 1974; *More Short Fictions*, 1980) ne remet pas en cause le caractère anthologique de ses publications. Il existe cependant telle ou telle heureuse exception. C'est alors un livre qui est un livre, pourrait-on dire en reprenant Mallarmé, « architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard fussent-elles merveilleuses [...] »². Emmett Williams en a réalisé plusieurs, selon une règle de construction tantôt simple, tantôt compliquée. *Soldier* appartient à la première catégorie. Il fait partie d'un ensemble de quatre petits livres, pour ainsi dire, réunis dans *A Valentine For Noël* (1973) et inégalement réussis. Dans *Soldier*, ce même mot est répété en colonne du haut en bas de chaque page. Mais à l'intérieur de ce mot, qui signifie « soldat », imprimé en capitales à l'encre bleue, sont isolées, en rouge, les trois lettres *die* (mourir) qui, dans la colonne, vont gagner une ligne à chaque page, ainsi du sang et de la mort progressant dans les rangs d'une armée en ordre de marche. Page après page, le livre progresse du

même pas que la mort, jusqu'à ce que le dernier soldat au bas de la colonne ait rencontré dans le mot qui le désigne la marque rouge fatale. Le récit suggéré, comme le message de protestation contre la guerre du Vietnam qu'il comporte, le sont uniquement par la typographie. Les mots, ici, font un livre: *words in progress*.

D'autres livres du même artiste exigent à l'inverse des explications préliminaires, faute desquelles ils resteraient incompréhensibles. Car l'unité du livre tient d'abord à ses contraintes de composition dont l'ouvrage développe systématiquement les effets. Contraintes qui perdent leur contingence quand elles sont inspirées par le sujet du poème. Ainsi dans *THE VOYAGE* (ainsi imprimé, 1975). Une « traversée » dont l'idée est venue à l'auteur lors d'un séjour au bord de la mer et qui se transforme en « un voyage à travers l'espace intérieur d'un poème ». Le lecteur qui ouvre le livre et en tourne les pages voit des lettres groupées par trois qui forment, parfois phonétiquement, des mots et des phrases. Ces lettres prennent place dans un carré dont les côtés sont parallèles à ceux de la page et dont la taille décroît à mesure qu'on avance dans le livre, tandis que simultanément il se vide de mots. Dans les dernières pages, le carré, devenu très petit, est blanc mais continue de diminuer jusqu'à disparition complète. À la fin du livre, un tableau mystérieux sur papier millimétré, où sont distribuées des cases noires selon une formule qui échappe au lecteur, est légendé « Map of *THE VOYAGE* (Carte de la *TRAVÉ SÉE*) ». Mais pour la comprendre, il faut se munir des instructions du *Second (Captain's Helper)* qui les signe en tête de l'ouvrage. « La seule manière



1. Clive Phillpot, « Davi Det Hompson in Print », in *Davi Det Hompson*, New York, Bound & Unbound, 1991, non paginé.

2. Stéphane Mallarmé, « Autobiographie », in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 663.

Emmett Williams

THE VOY AGE

Stuttgart / London / Reykjavik, Hansjörg Mayer, 1975.
1 000 ex. 17 x 17 cm. 252 p.

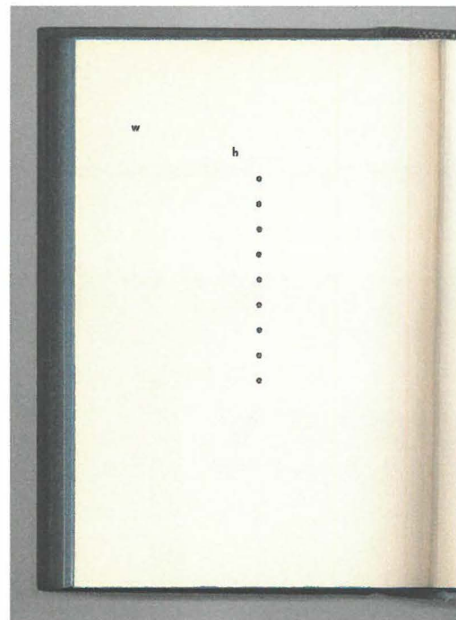
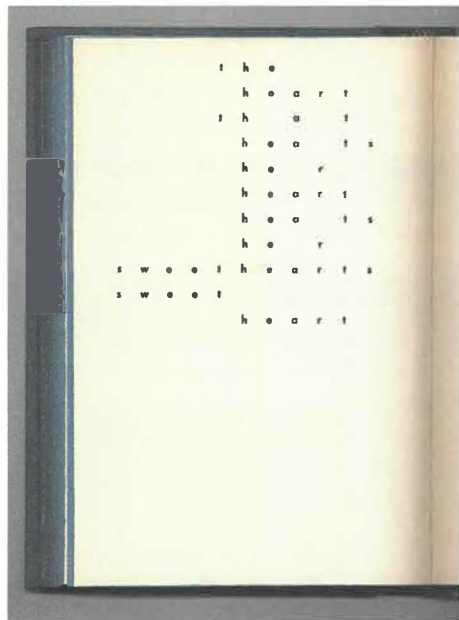
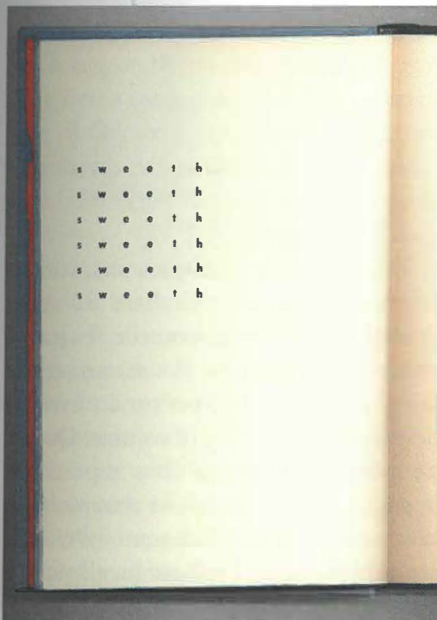
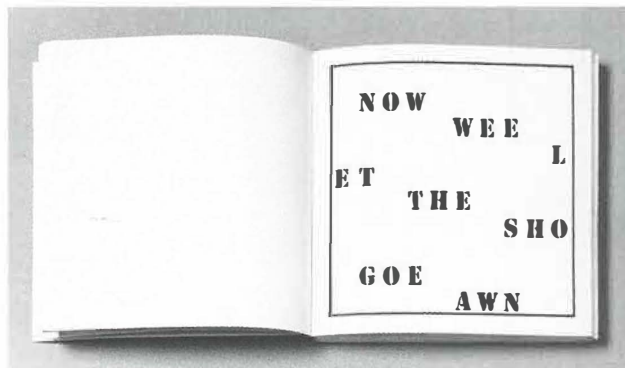
Emmett Williams

Sweethearts

New York, Something Else Press, 1967.

[2 300 ex.] 19,5 x 13,6 cm. 280 p.

Coll. particulière.



de naviguer était de briser la langue en unités de trois lettres. Ces triades se déplacent dans une grille invisible de cent carrés grâce à une progression mathématique. Au début, les triades sont séparées par un seul espace; à la page deux, par deux espaces; à la page cinquante, par cinquante espaces – et ainsi de suite, les triades tombant à l'extérieur une par une, jusqu'à ce qu'après un long voyage solitaire, la dernière disparaisse. Il y a aussi une autre disparition. Le cadre sur chaque page successive diminue, de sorte que plus on s'éloigne, plus il est difficile de voir la côte, et lentement mais sûrement le poème s'évanouit. » Ce livre est donc une croisière qui, partie des mots, s'aventure en pleine mer jusqu'au blanc de l'absence de mots. Le poème est l'histoire de sa propre dissolution, sinon de son naufrage.

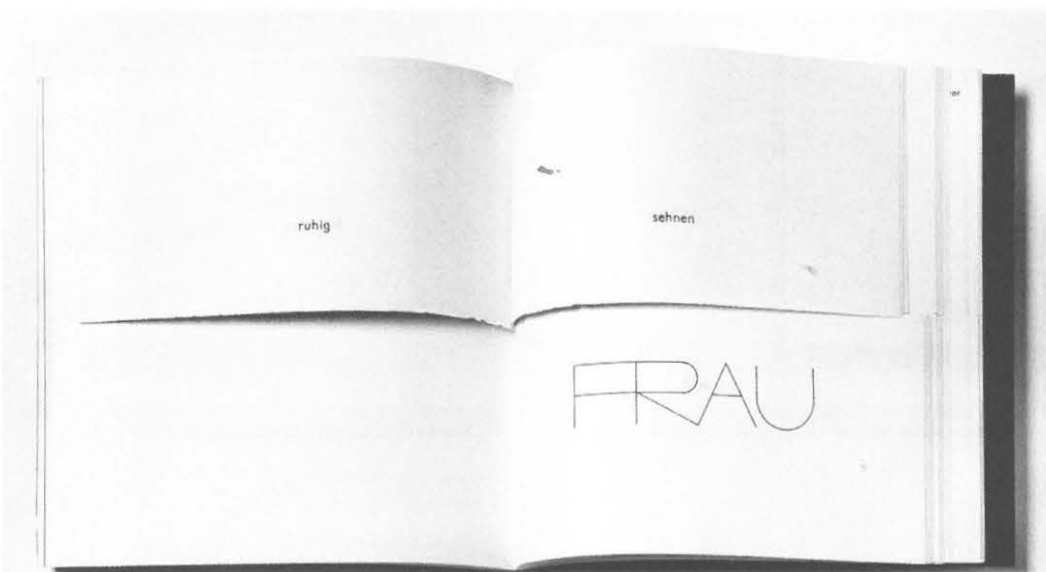
On peut avoir une préférence pour un cycle de poèmes concrets plus classi-

ques, réalisés sans mathématique ni ordinateur, à partir des lettres qui forment le mot *Sweethearts* (Amoureux), titre du premier livre d'Emmett Williams (1967). On comprend assez vite que chaque page est une composition particulière des lettres, ou d'une partie des lettres, de ce mot et que ces « constellations » de mots racontent la naissance et le développement d'une histoire d'amour dont les personnages *he* et *she*, bientôt réunis dans *we*, sont impliqués dans des situations de mots variées qui les conduisent à *sweethearts*. Par leur sens autant que par leur disposition sur la page, ces rencontres de lettres comportent en effet des indications narratives. Un « Mode d'emploi » (*Instructions for use*) est cependant nécessaire si l'on veut, par exemple, comprendre pourquoi la première page de couverture porte les indications réservées d'ordinaire à la dernière, et pourquoi, inversement, c'est la quatrième qui porte nom de l'auteur, titre et illustration. Ce mode d'emploi figure à la fin du livre, mais il est là précisément pour apprendre au lecteur que cette fin est en réalité son

commencement. L'auteur y demande qu'on feuillette son livre à l'envers du sens ordinaire (qui est celui, usuel, des *flip books*), assez rapidement pour créer un effet de mouvement: les mots *lus* et leurs configurations *vues*, « métaphores visuelles cinétiques », expriment ensemble la fébrilité de la rencontre érotique, le plaisir, les pleurs, etc. Voilà un *flip book* de poésie concrète dont, pour paraphraser Mallarmé, chaque fragment concourt au rythme total¹ et dont, pour parler comme Williams, le texte est indissociable de la structure, ce pourquoi il l'appelle « *texture* ». Bien mieux qu'à Dieter Roth pour qui Williams les écrivit en introduction à *Mundunculum*, ces lignes caractérisent parfaitement ses propres livres: « Les histoires de ce monde sont une fiction visuelle [*visual fiction*]. La fiction visuelle cependant s'est métamorphosée en vision fictuelle [*fictual vision*]. La vision est la fiction et la fiction, la vision. La structure est devenue la texture. L'icône rencontre le logos². » Chacun de ces livres d'Emmett Williams fait la preuve qu'à partir du moment où non seulement la page, mais la suite

1 Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *ibid.*, p. 367: « Tout devient suspens, disposition fragmentaire, avec alternance et vis-à-vis, concourant au rythme total [...] »

2 Emmett Williams, jaquette du livre de Dieter Roth, *Mundunculum* (1967, rééd. 1975).



Gerhard Rühm

Mann und Frau

Darmstadt, Hermann Luchterhand, 1972.

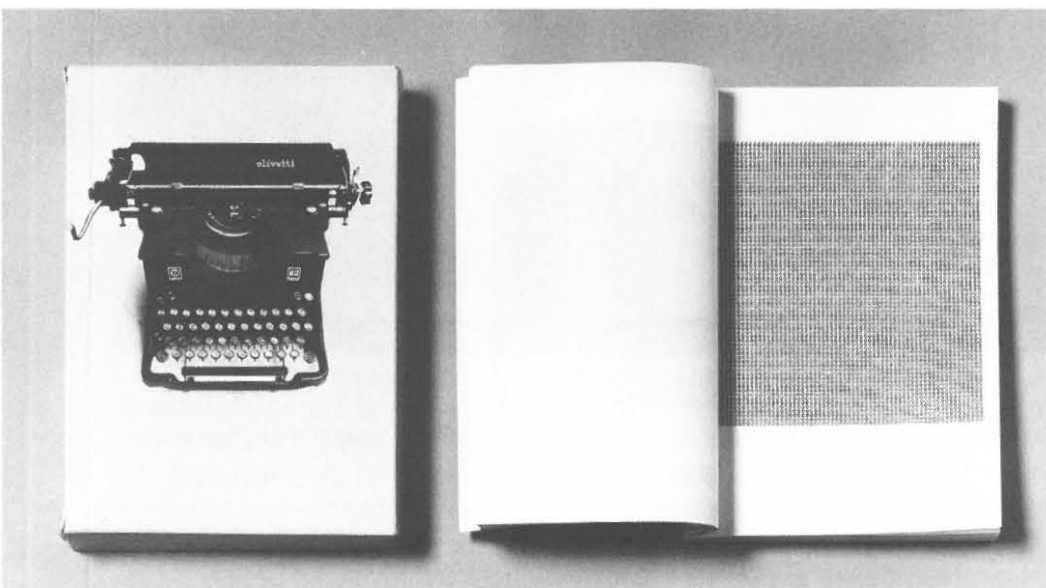
21 x 21 cm, 120 p.

Maurizio Nannucci

M40/1967

Amsterdam, Multi art points, 1976.

1 000 ex. 21 x 15 cm, 188 p.



des pages est prise en considération dans l'élaboration du livre, elle induit une narrativité élémentaire, qui rompt avec l'interdit formaliste du récit. Alors l'épaisseur du livre n'est plus celle d'une pile de pages, mais l'annonce d'une profondeur possible. Le livre n'est plus une collection d'espaces dont la réunion est en elle-même insignifiante, mais un dispositif temporel nécessaire à ce qu'il montre/raconte. Encore faut-il souligner qu'Emmet Williams y réussit en empruntant nombre de ses procédés au cinéma¹: cinéma d'animation pour *Sweethearts*, zoom arrière pour *THE VOYAGE* et travelling pour *Soldier*. Très rares sont les véritables « romans concrets² ». Sans doute n'y a-t-il que ceux de Gerhard Rühm, qui fut musicien et spécialiste de littérature baroque avant de participer au Wiener Gruppe

(groupe viennois de poètes concrets). Dans *Mann und Frau* (publié en 1972, mais élaboré entre 1959 et 1964), c'est encore une histoire d'amour que raconte Gerhard Rühm, mais sa technique romanesque est très différente de celle d'Emmet Williams: le récit ne se passe pas seulement *sur* la page, mais aussi *avec* la page. En travers de la page, d'abord, quelques traits obliques se croisent pour finir par former des lettres, puis les mots *Mann* et *Frau*, dans une typographie géométrique minimale. Interviennent en d'autres caractères, de corps plus petit, adverbess et verbes qui, entre le haut et le bas de la page, se renvoient en miroir leur accord, leur opposition ou leur substitution possible. Cela se traduit alors matériellement dans le papier de la page, transparent ou noir, déchiré et froissé, plié, découpé hori-

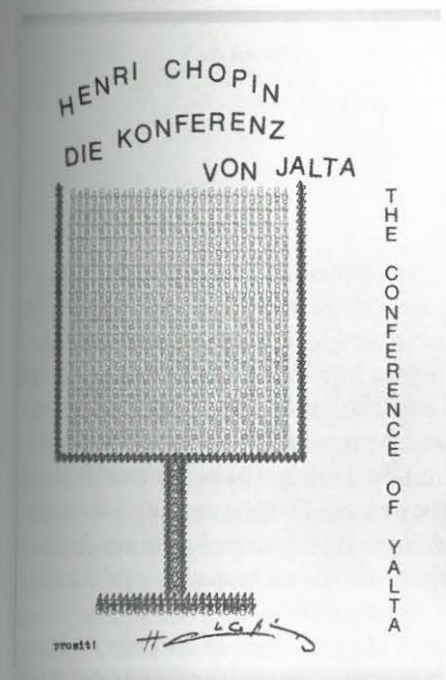
zontalement en deux moitiés qui poursuivent le face-à-face. Libre au lecteur, en associant telle et telle demi-pages, de choisir parmi les diverses histoires possibles. À la fin, on lit en bas d'une page entière, toute blanche: « unis aussi longtemps que tu le veux ». Et la page suivante, qui est la dernière, est en réalité un entrelacs de deux pages où il n'est plus besoin de mots.

À l'exception de quelques-uns, comme Emmett Williams et Gerhard Rühm, et encore de manière ponctuelle, les poètes concrets ne sont donc pas des artistes du livre, pas même des poètes du livre: la poésie par eux quitte le volume. Qu'elle s'expose au mur ou qu'elle s'imprime sur la page comme un tableau s'accroche au mur signifie que, s'adressant à l'œil qui regarde plus qu'à l'œil qui lit, elle fait de la forme la condition du sens. Le poème se définit non par ce qu'il dit, mais par la manière qu'il a de le dire. C'est pourquoi sont si importants les jeux de mots et de signes (rébus, anagrammes et autres palindromes), les combinaisons et permutations, la répétition et le caractère mécanique d'une écriture qui aime les grilles, la machine à écrire³, les contraintes pour elles-mêmes. Le médiéviste Paul Zumthor, complice d'Henri Chopin pour un livre intitulé *Les Riches Heures de l'alphabet* (1992) – dans lequel il ajoute ses commentaires érudits aux « dactylopoèmes » et textes de l'artiste sur chacun des signes de l'alphabet –, voit significativement chez

1. L'utilisation des procédés cinématographiques dans *THE VOYAGE* a été relevé et analysé par Scott MacDonald, « ALL HAN ZON DEK! », *Afterimage*, vol. XII, n° 6, January 1985, p. 6.

2. La formule est de Christiana Weiss, « Der Ort der Handlung ist die Papierfläche », in *Buchstättchen: Nürnberger wörtliche Tage*, op. cit., p. 71. Elle lui est suggérée par le livre de Rühm dont il va être question.

3. Elle est plus qu'un outil, un coauteur du livre, dans *M40/1967* (1976) de Maurizio Nannucci. Sur la façon dont la machine à écrire détermine une structure en grille, voir Carl Andre, « The Typewriter and the Grid » (1973), in *Cuts: Texts 1959-2004*, ed. James Meyer, Cambridge (MA) & London, The MIT Press, 2005, p. 212. Henri Chopin ne cessera de ruser avec cette contrainte.



Henri Chopin
The Conference of Yalta. Die Konferenz von Yalta
 Wien, Freiburg, 1985, 24 x 17 cm. 102 p.

POÉSIE CONCRÈTE, POÉSIE SONORE

Il est pour notre propos important que Chopin soit en même temps l'un des fondateurs, avec Bernard Heidsieck, vers 1955, de la poésie sonore qui, elle aussi, fait sortir la poésie du livre. Chopin se plaît à souligner que ses poèmes sonores sont en continuité avec les poèmes concrets qu'il réalise à la machine à écrire. Non que ses « audiopoèmes » soient une lecture de ses « dactylopoèmes » ; Chopin prend au contraire grand soin de distinguer la « poésie sonore » de la « poésie orale³ », aussi ancienne que la poésie elle-même. Leur parenté tient à ce que des mécanismes semblables y sont mis en œuvre, destinés à privilégier le matériau sonore ou visuel sur « l'inepte signification », comme dit Chopin, dont les manifestes sont toujours plus schématiques que la pensée⁴. « Les dactylopoèmes (ou *typewriterpoems*) mettent en relief leurs motifs, leurs dessins, leurs formes, chacun d'eux se construisant dans et par l'alphabet latin qui est plus

Henri Chopin
Le Dernier Roman du monde
 Poème-préface de Pierre Albert-Birot et postface d'Arlette Albert-Birot, [s. l., Belgique], Cyanuur, 1970.
 1 150 ex. comportant un disque avec l'audiopoème *Pêche de nuit*. 20,2 cm x 20 cm. 258 p. dont un dépliant.
 Coll. particulière.

géométrique que calligraphique pour la vision. Les formes de cet alphabet, quelles soient rondes, penchées, verticales, horizontales, droites, courbes, nous proposent maintes vibrations visuelles que l'on sait varier à l'infini si l'on déplace la feuille de papier sur le chariot de la machine à écrire, par exemple en la « tapant » dans les deux sens, de haut en bas, et l'inverse, du bas en haut, ou encore lorsqu'on place la feuille en diagonale ; bien entendu le chercheur/dactylographe programme ses « effets » visuels⁵. » La poésie sonore opère des manipulations analogues sur la matière sonore de la voix, indépendamment chez Chopin des mots ou des phonèmes, en tirant parti des possibilités inexploitées de la machine à parler qu'est le corps, comme le fait le dactylopoème avec la machine à écrire : « Car la bouche est une caverne, c'est la grotte de la glotte où, plus loin qu'elle, s'exprime le corps, vaste usine à sons ne connaissant aucun silence⁶. » On peut valablement soutenir que, d'un côté, la poésie visuelle des dactylopoèmes, en travaillant la lettre et non

Chopin le renouveau de l'art des grands rhétoriciens. Chaque texte du poète a certes un sens et un contenu précis, assez souvent politiques chez cet ennemi de tous les embrigadements et de tous les pouvoirs. Mais comme le remarque Zumthor d'une jolie et exacte formule : « Le son est premier, puis le son va choisir les mots¹. » Et les mots le sens. Il en va de même dans les dactylopoèmes qui construisent à la machine à écrire une image formée à l'aide d'une lettre ou d'un signe typographique et où « les effets [...] sont toujours motivés par une certaine idée figurative ou thématique », ainsi que Gerhard Rühm l'a noté très justement². Mais le sens vient après la forme, comme dans les textes du poète sonore il vient après le son.



1. Entretien de l'auteur avec Henri Chopin et Paul Zumthor, juin 1991.

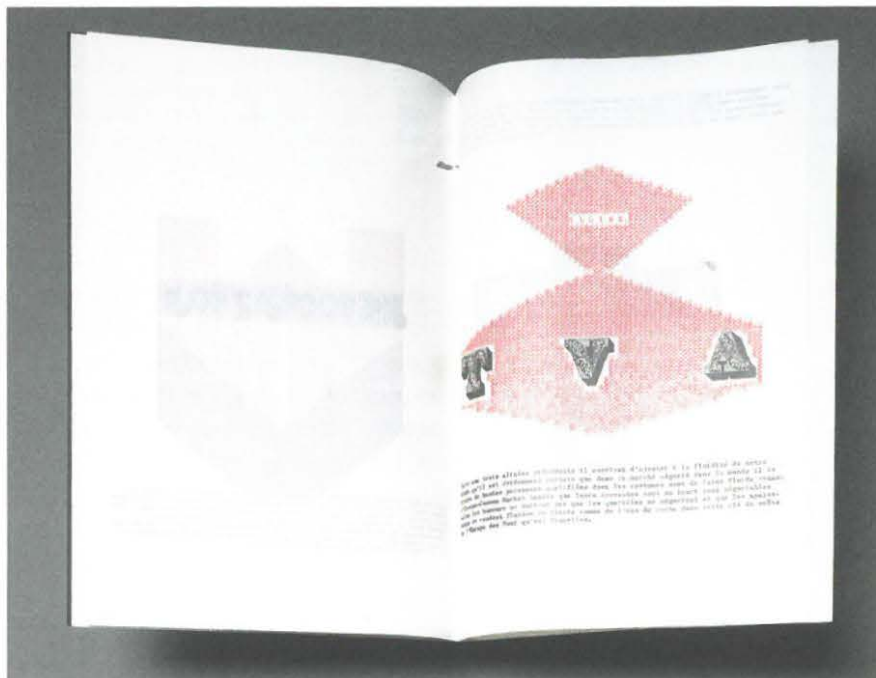
2. Gerhard Rühm, « Notes sur les dactylopoèmes d'Henri Chopin », préface à Henri Chopin, *Passémenteries*, Nîmes, Ottezec, 1987, non paginé.

3. Henri Chopin, « La poésie sonore », in *Le Grand Atlas des littératures*, Paris, Encyclopædia Universalis, 1990, p. 114.

4. Henri Chopin, « Pourquoi suis-je l'auteur de la poésie sonore et libre ? » (1968), repris dans *Poésure et Peinture*, op. cit., p. 556.

5. Henri Chopin, « Le dactylopoème », texte pour *Passémenteries*, loc. cit. (texte repris dans le dépliant annonçant l'exposition « Henri Chopin. Dactylopoèmes » à la galerie Convergence, Nantes, 1988).

6. Henri Chopin, « La poésie sonore », loc. cit., p. 114. On cite en réalité la première version, dactylographiée, de cet article, version plus « sonore », devenue une fois imprimée : « Ainsi sont pris en compte tous les sons que produit la bouche, grande caverne résonnante par où s'exprime le corps, vaste usine à sons qui ne connaît aucun silence. »



Henri Chopin

29 novembre 1974. *Portrait des 9*

Anvers, Guy Schraenen, 1975.

500 ex. 30 x 21 cm. 10 p.

fois répété en une seule phrase sur la jaquette d'un livre de Gomringer, suffit, par exemple, à Dick Higgins pour justifier la publication de la traduction des *Constellations*: « Mais Gomringer est partie prenante de la *nouvelle* Révolution du Sens qui balaie le monde de la poésie et qui implique une *nouvelle* recherche pour fournir les formes les plus appropriées aux *nouvelles* significations et intentions¹². »

Pour Higgins, c'est le contenu du livre, ici la poésie, qui doit se renouveler. Pour Chopin, c'est le livre lui-même qui est en question. Tel qu'il existe encore, il est le reliquat d'un mode de vie en train de

le mot, remonte en deçà du langage, en quête d'une sorte d'infra-langage: Chopin considère que l'alphabet est « le squelette du verbe », que le verbe nous a caché¹. De l'autre, la poésie sonore cherche un au-delà du langage, un langage incorporé qui non seulement fasse entendre la voix, mais encore fasse entendre/voir tout le corps: un ultra-langage. C'est en tout cas des deux côtés désertier le livre, se placer en deçà ou au-delà du livre. Voyons quel enseignement tirer de la symétrie de ce double abandon.

Chopin, comme d'autres leurs poèmes concrets, a publié ses dactylopoèmes. Mais il s'agit ou bien de planches destinées à illustrer un roman (*Le Dernier Roman du monde*, 1970)², une pièce de théâtre (*La Conférence de Yalta*, 1985)³ ou un texte (comme *Enluminure*, 1985)⁴, ou bien de recueils de planches éventuellement rassemblées par une thématique commune⁵ qui ne leur donne qu'une cohérence apparente, non organique. Et d'ailleurs, en travaillant avec les formes des lettres de l'alphabet et des signes typographiques, en utilisant des rubans de couleur pour les taper, Chopin ne veut-il pas faire tout autre chose que des livres? Cet ami de Raoul Hausmann et de Pierre Albert-Birot durant leurs dernières années a lié la fin du livre à celle des « religions, États et chapelles » et a proclamé que « le temps de l'écrit vain est une page tournée⁶ ». C'est à dessein qu'il a souligné dans le titre de deux de ses livres qu'ils étaient

les derniers d'un genre, roman ou livre d'Heures: *Le Dernier Roman du monde*, paru en 1970 mais écrit en 1961, fable politique pessimiste sur le triomphe mondial du totalitarisme⁷; *Le Dernier Livre des Riches Heures alphabétiques des Chopins* (1981)⁸. « Avec le mot "dernier", j'ai choisi de donner une conclusion au *Livre d'Heures*, écrit Chopin à propos du second, comme avec *Le Dernier Roman du monde* j'ai fermé la vieille barrière de la manière romanesque qui s'est tellement appauvrie durant les cinquante dernières années⁹. »

Les arguments de l'artiste, évidemment discutables, méritent cependant d'être pris au sérieux pour ce qu'ils révèlent de l'attitude d'un poète concret et sonore, au départ poète et écrivain au sens usuel de ces mots, à l'égard du livre. On peut les regrouper sous deux chefs. Le premier est la conviction que l'art doit aller du même pas que le progrès technique: « La planète se parcourt, le temps poétique allait à bicyclette concoctant de beaux vers¹⁰. » Le monde qui change, le rythme de la vie qui s'accélère exigent que l'art se renouvelle¹¹. La nouveauté est une valeur qui va de soi; elle est le signe de la capacité de l'artiste à adhérer à son temps. Chopin n'est pas le seul à le penser. Cet acquiescement sans réserve aux mutations, technologiques notamment, est inhérent à l'esprit de l'avant-garde depuis le futurisme. Être de son temps, et si possible, pour l'artiste, l'être en éclaireur, est un impératif catégorique. Le mot « nouveau », trois

1. Henri Chopin, « Le dactylopoème », loc. cit.

2. Préfacé par Pierre Albert-Birot, le livre est accompagné d'un disque avec l'audiopoème *Pêche de nuit*, enregistré en 1957.

3. Avec neuf dactylopoèmes en hommage à Orwell, formés des chiffres composant 1984.

4. Dédié à Orwell, un texte intitulé « Démocratie » est, comme le précédent, illustré de planches formées avec les chiffres 1, 9, 8, 4.

5. On citera *29 novembre 1974. Portrait des 9* (1975); *Graphèmes en vibration de H à M* (1990); *Mil 1 000 Mille dates* (1990).

6. Henri Chopin, « Petites notes pour Danae », *Cahiers Danae*, 1987, p. 79. « Avec ce jeu de mots, commente Chopin en 1992, je ne ratai pas l'occasion d'affirmer mon mépris pour l'homme littéraire, qui méconnaît nos nouveaux media, visuels, sonores, écrits, radiophoniques, et filmiques. » (Lettre à l'auteur 16 octobre 1992.)

7. Pour une analyse détaillée de l'articulation dans ce livre des dactylopoèmes au texte du roman, cf. Anne Moeglin-Delcroix, « L'écriture de l'art », in *Le Livre et l'artiste*, op. cit., p. 76-82.

8. Ce « journal visuel » (Henri Chopin) est une chronique de l'année 1981, inspirée des événements politiques, à raison d'un dactylopoème et d'un texte par jour. Il est malheureusement inédit, les 365 dactylopoèmes en quatre couleurs posant de grands problèmes de reproduction.

9. Henri Chopin, *The Story of the Last Book of the Rich Alphabetical Hours of the Chopins*, texte ronéoté écrit à l'occasion de l'exposition du manuscrit du livre au Third Eye Centre, Glasgow, 1984.

10. Henri Chopin, « Petites notes pour Danae », loc. cit., p. 79.

11. Conséquent avec lui-même, et constatant le manque d'originalité de la génération postérieure à celle des pionniers de la poésie sonore, il appelle de ses vœux « de plus jeunes chercheurs nés avec les machines, les acceptant en leurs constantes évolutions » (- & +, Montigny [France], Voix/Richard Meier, 1993, texte final non paginé).

12. Dick Higgins, in Eugen Gomringer, *The Book of Hours and Constellations*, op. cit., second rabat de la jaquette (nous soulignons).

disparaître et doit donc disparaître avec lui, affirme Chopin dans un article au titre explicite, « La destruction du livre » : « Pour le livre en effet il faut réfléchir, il faut être sédentaire, il faut connaître le calme, il faut être disponible; toutes ces conditions ne sont guère celles du siècle entier¹. » Devenu insuffisant, inadapté et dépassé dans ses possibilités de diffusion, le livre devrait donc être remplacé par d'autres moyens d'expression. Il en irait de même avec les autres arts, en musique par exemple avec le piano, « un instrument fait pour la Renaissance [sic] », et qui, à ce titre, appartient au passé². C'est un trait non négligeable d'un certain formalisme, aux motifs plus idéologiques qu'esthétiques, que de trouver sa justification dans l'efficacité, l'adaptation à l'époque, l'optimisme technologique, comme si le livre, en l'occurrence, devait tomber en désuétude en même temps que la bicyclette et pour les mêmes raisons. Ce qui revient à arrimer la création à l'innovation technique, sans se préoccuper de savoir si

quelque chose de neuf est à dire par ce truchement inédit; plus exactement, il est postulé que la nouveauté technique est par elle-même féconde.

Aussi le second ensemble d'arguments consiste-t-il en fait à tirer les conséquences du premier, en préconisant pour la poésie le mode d'existence le plus conforme au monde contemporain: l'action. L'action arrache la poésie au temps de la méditation pour la plonger dans l'espace de l'audition où sont convoqués voix, disque, magnétophone, radio, cassette et vidéo. « Car la lecture désormais entortille les yeux, les voix, elle propose ses particules visuelles et sonores se déployant en d'innombrables distances et vibrations, sans parler ici des révolutions techniques imposant de nouveaux verbes où les antiques grammaires n'ont nulle place dans le ordinateur³. » La poésie sonore est un art de l'espace. Là est d'ailleurs ce qui fait en profondeur sa parenté avec la poésie concrète, au-delà de la proximité dans les traitements phonétique ou alphabétique de la langue. Mais la poésie sonore va plus loin dans ce processus de spatialisation de la poésie: non seulement elle s'affranchit de la discursivité du livre, mais elle sort de l'espace bidimensionnel de la page pour pénétrer dans l'espace multidimensionnel du vécu. Elle fait appel à d'autres sens que l'œil, et d'abord à l'ouïe.

De nouveau, on croise McLuhan, sa critique du livre, du « monde indifférent de la vue », et son apologie de « l'univers magique de l'ouïe⁴ », univers de l'émotion du corps tout entier, de la fusion avec l'environnement, de l'immédiateté et de la simultanéité. Chez le théoricien du « village global » ou du « happening simultané⁵ » comme chez les poètes sonores, se produit une étrange alliance entre la fascination pour les nouvelles techniques du son et la nostalgie d'un retour à un mode de communication primitif, celui des sociétés de civilisation orale. En effet, la poésie sonore est à la fois un art du corps instantané, du souffle, des sons bruts et un art médié par le

micro et le magnétophone, lequel permet non seulement d'enregistrer le son, mais aussi de le modifier par toutes sortes de manipulations. Toutefois, à la question de savoir s'il a lu McLuhan, Chopin répond en substance que c'est McLuhan qui a lu les poètes sonores: « J'ai lu un peu McLuhan. Pas assez pour dire comme nombre de poètes sonores qu'il nous a vulgarisés sans bien sûr le dire. En lui je ne vois qu'un vulgarisateur de nos propos, et ça m'est très clair, de nos écrits et manifestes, sans qu'il sache vivre lui-même ces expériences; en bref, je le trouve très superficiel, il est dans le non-vécu, et n'aurait jamais pu enregistrer, écrire, composer ces œuvres qu'il dit "planétaires" alors qu'elles sont d'abord humaines. C'est donc un théoricien, à partir des forces dites... depuis maintenant quelque quarante ans. En fait, c'est nous qui l'avons influencé. Surtout que ma critique du livre n'est qu'une critique de ne pas le voir assez riche [...]»⁶. » Le grand dactylographe qu'est Chopin ne semble pas avoir été sensible au chapitre de *Pour comprendre les médias* consacré à la machine à écrire, où McLuhan montre comment, tout en étant tributaire de la culture de l'imprimé héritée de Gutenberg, elle a offert aux écrivains non seulement une plus grande autonomie de publication, mais aussi, aux poètes en particulier (E. E. Cummings, Ezra Pound, T. S. Eliot), une plus grande liberté d'écriture, en leur permettant de traduire visuellement sur la page les dimensions orales et corporelles (rythme, souffle, etc.) de leur poésie. « Instrument oral et mimique⁷ », la machine à écrire réconcilie l'écriture et la parole.

Pour Chopin, c'est tout naturellement le disque, puis la cassette qui s'imposent pour relayer le livre. La revue *OU*, fondée par Henri Chopin en 1964, est une revue-disque, la première en son genre⁸, faite pour « sauter hors des frontières du livre⁹ ». Bernard Heidsieck a très bien dit que, le projet des poètes sonores étant de « projeter le texte hors de la page, [...] la page, lorsqu'elle subsiste,

1. Henri Chopin, « La destruction du livre », *Art vivant*, n° 47, mars 1974, p. 18.

2. Henri Chopin, « Interview by Nicholas Zurbrugg », in *Henri Chopin*, catalogue d'exposition par Nicholas Zurbrugg et Marlene Hall, Queensland (Australia), Queensland College of Art Gallery, Griffith University, 1992, p. 49.

3. Henri Chopin, « Petites notes pour Danae », *loc. cit.*, p. 79.

4. Marshall McLuhan, *Message et Massage*, *op. cit.*, p. 44 pour la seconde formule. Elle apparaît déjà, opposée à la première, dans *La Galaxie Gutenberg*, *op. cit.*, p. 24.

5. Marshall McLuhan, *Message et Massage*, *op. cit.*, p. 63.

6. Henri Chopin, lettre citée.

7. Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias* (1964), trad. Jean Paré, Paris, Mame/Seuil, coll. « Points », 1977, p. 301.

8. Cf. Henri Chopin, *Revue OU. Collection OU*, catalogue d'exposition par Guy Schraenen, Bremen, Neues Museum Weserburg, 1993. *OU* prend la suite (à partir du numéro 20-21) de la revue *Cinquième Saison* (1958-1963) que Chopin a dirigée à partir du numéro 4.

9. Henri Chopin, lettre citée. Il décrit ainsi la revue: « Sorte de boîte avec disque, planches de différents formats et papiers avec diverses techniques: sérigraphies, kodatraces, planches plastiques, cartons, voire sculpture en carton et dépliants. Presque jamais brochés. » Et ajoutons-le, avec des contributions d'artistes liés à la poésie concrète et sonore (Brion Gysin, Bernard Heidsieck, Paul-Armand Gette, Ian Hamilton Finlay, Tom Phillips, John Furnival, etc.) et quelques autres dont Ben, Gianni Bertini, Cozette de Charmoy.



n'est alors que simple partition, élément de référence, ou tremplin¹. De l'au-delà du livre à l'en deçà du livre. Encore la page n'est-elle pas celle de la poésie concrète. On s'étonne que Michael Glasmeier ait pu écrire, à propos d'Emmett Williams et de Bernard Heidsieck que « les deux artistes qui, comme presque tous les poètes concrets, travaillent visuellement et aussi acoustiquement, considèrent les partitions de leur poésie sonore non seulement comme des notes, mais aussi comme la création d'un texte à voir² ». Poésie sonore et poésie concrète entretiennent des rapports étroits chez un certain nombre d'artistes, mais les textes visuels de Williams ne sont pas ceux qu'il prononce et ceux-ci, imprimés, n'ont pas du tout la même présence visuelle que les premiers; ceux de Heidsieck, de son propre aveu, ne sont que des aides pour la diction. Les « audiopoèmes » de Chopin, inimprimables parce que ni verbaux ni phonétiques, n'ont rien à voir avec ses « dactylopoèmes », et s'il lui arrive de lire des textes rédigés, leur présentation sur le papier est banale, à la différence de ses « dactylopoèmes ». Dans le cas de la poésie sonore, il y a entre le disque (ou la cassette) et le livre (ou la page) la même distance qu'entre la musique enregistrée et la musique écrite. Dès 1955, Bernard Heidsieck nomme ses textes imprimés faits pour être portés par la voix des

« poèmes-partitions », avant que ce mot de « partition » (*score*) ne devienne courant dans le vocabulaire des artistes Fluxus impliqués dans la performance. Encore le rapprochement avec la musique n'est-il que partiellement exact: alors qu'un bon musicien déchiffre correctement une partition et pourra la jouer, jamais le meilleur des lecteurs ne pourra restituer la voix, le souffle, le rythme qui font la substance de la poésie sonore, laquelle exige une « lecture d'auteur et non d'acteur³ ». C'est pourquoi, selon Chopin, la date de naissance de la poésie sonore est celle de l'introduction des moyens d'enregistrement (disque et magnétophone, notamment) et de diffusion (la radio), non celle des premières tentatives phonétiques des dadaïstes ou des inventeurs du Zaoum: « Car on ne peut parler de poésie sonore sans avoir donné corps à la voix, sans avoir donné forme à la voix, concrètement gravée [...] »⁴.

Alors, le livre? Des deux textes de Chopin concernant la fin du livre, le plus ancien, « La destruction du livre », en dépit de son titre, laisse incertain l'avenir du livre, tandis que le plus récent, « Petites notes pour Danaë », affirme son dépassement inéluctable. Il y a pourtant un autre Chopin, celui qui ne parle plus du point de vue du poète sonore, un Chopin qui fait encore des livres, et des livres très soigneusement imprimés en typographie, sur un papier de qualité.

Revue OU

Éditée par **Henri Chopin** en Grande-Bretagne de 1964 à 1973.

De haut en bas et de gauche à droite:

- n° 30-31, 1967, 500 ex. (couverture par Ben);
 - n° 33, 1968, 1 000 ex. (emboîtement par Bernard Aubertin);
 - n° 25, 1965, 500 ex. (lithographie d'Henri Chopin pour les dix exemplaires de tête);
 - n° 28-29, 1966, 500 ex. (couverture par Henri Chopin, disque de Paul de Vree et François Duchêne, planche de Paul de Vree);
 - n° 20-21, 1964, 500 ex. (disque de Bernard Heidsieck et de Brion Gysin);
 - n° 22, 1964, 400 ex. (lithographie de Paul-Armand Gette pour les dix exemplaires de tête).
- Circa 26 x 26 cm pour chacun de ces numéros.

1. Bernard Heidsieck, *Poésie action, Poésie sonore* 1953/1975, Paris, Atelier Annick Lemoine, 1976, non paginé.

2. Michael Glasmeier, « Textkörper und Körpertext » in *Sound POESIE Sonore, Bernard Heidsieck, Emmett Williams*, Berlin, NAU, 1991, p. 8; 450 ex. sous un emboîtement en carton avec un CD et 50 ex. avec une cassette vidéo. Les textes des deux artistes présents dans cette publication, respectivement *Vaduz* et *Musica*, sont visuellement anodins.

3. Bernard Heidsieck, « Cet œil a tout retenu: merci! », in Françoise Janicot, *Poésie en action*, Issy-les-Moulineaux, LOQUES/NàPE, 1984, p. 54.

4. Henri Chopin, version dactylographiée de « La poésie sonore », loc. cit. (phrase non retenue dans le texte publié). C'est pourquoi aussi l'enregistrement radiophonique par Artaud de *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, en 1948, est pour Chopin un point de repère important, tandis que les gestulations des lettristes – Chopin et Heidsieck en sont d'accord – ne sont qu'une pauvre répétition de Dada, incapables qu'ils sont d'exploiter les possibilités des techniques d'enregistrement; de la même manière, leur « hypergraphie » n'est qu'une calligraphie de plus, au surplus contraignante au lieu d'être libératrice puisqu'elle détruit un alphabet familier pour en imposer un autre, artificiel. Cf. le très intéressant entretien d'Henri Chopin avec Nicholas Zurbrugg, « The Limitations of Lettrisme: An Interview with Henri Chopin. Introduced and annotated by Nicholas Zurbrugg », *Visible Language*, vol. XVII, n° 3, Summer 1983, p. 63-69. Il reste que Chopin a souvent reconnu l'importance pour la poésie sonore des « crirythmes » (1953) de François Dufrène et, dans une moindre mesure, des « mégapneumies » de Gil J. Wolman (1950). Mais « la dictature lettriste » prônée par Isou, « [le] révérait avec son titre même » (Henri Chopin, *Josef – Défier*, Verona, Archivio Conz, 2000 [en réalité 2002], p. 60). Nous ne pouvons qu'être d'accord avec Chopin et ses réserves concernant le lettrisme.

John Cage, en collaboration avec **Alison Knowles**
Notations
 New York, Something Else Press, 1969.
 [10352 ex. en trois éditions] 22,5 x 22,5 cm. 312 p.

Georges Brecht & Robert Filliou
Games at the Cedilla, or the Cedilla Takes Off
 New York, Something Else Press, 1967.
 [1945 ex.] 20,5 x 14 cm. 154 p.

1. Henri Chopin, lettre citée. Les majuscules sont de l'artiste.

2. Henri Chopin, *ibid.*

3. « La P.S. est théâtre », écrit Paul Zumthor (« Une poésie de l'espace », in *Poésies sonores*, sous la direction de Vincent Barras et Nicholas Zurbrugg [s.l.], Contrechamps, 1992, p. 16).

4. Jacques Donguy, *Le Geste a la parole*, Paris, Thierry Agullo, 1981.

5. Robert Filliou, *Lehren und Lernen als Aufführungskünste. Teaching and Learning as Performing Arts* (1970), p. 26 et 28, par exemple. On notera que Filliou a traduit le manifeste « bruitiste » du futuriste Luigi Russolo pour Something Else Press (*The Art of Noise*, coll. « A Great Bear Pamphlet », 1967).

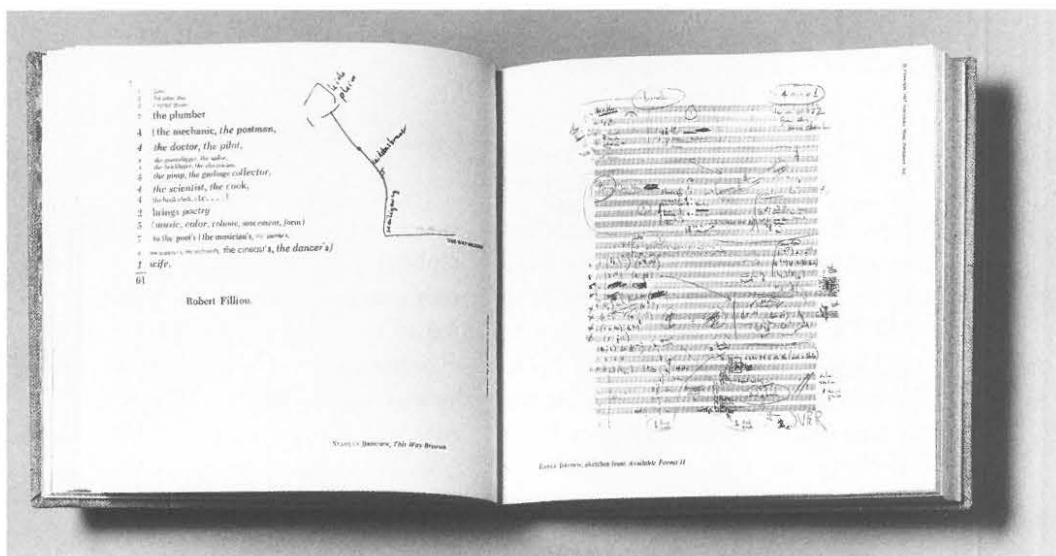
6. Bernard Heidsieck a raconté comment les artistes Fluxus et les poètes sonores rassemblés par Jean-Claence Lambert dans le Domaine poétique se sont rencontrés à Paris et ont découvert leurs affinités en 1962 (« Festum fluxorum », à l'American Center) et 1963 (soirée « Poésie etc. américaine », dans le cadre de la Biennale des jeunes) : cf. « Entretien avec Bernard Heidsieck » par Jacques Donguy, in *Poésure et Peinture*, op. cit., p. 408-409.

7. Henri Chopin, *Poésie sonore internationale*, op. cit., p. 187-196. Dans son texte paru dans *l'Encyclopædia Universalis* (loc. cit., p. 114), il la relie aussi à la musique concrète et bruitique européenne. Quant à Bernard Heidsieck, il souligne l'influence des concerts du Domaine musical organisés par Boulez dans la formation de son projet poétique (« Entretien avec Bernard Heidsieck » par Jacques Donguy, loc. cit., p. 407). Ce lien, cette réciprocité plutôt, entre poésie et musique dans la poésie sonore est le fil conducteur de la deuxième version de *Poésie sonore internationale*, encore inédite (cf. notamment les chapitres ix et xvii).

8. Bernard Heidsieck, *Poésie action, Poésie sonore 1955-1975*, op. cit.

9. On trouve une reproduction du programme dans George Brecht and Robert Filliou, *Games at The Cedilla or The Cedilla Takes Off* (1967), non paginé.

10. Sur l'équivalence de la musique et du théâtre, cf. Daniel Charles, « John Cage », in *Gloses sur John Cage*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1978, p. 262.



Pourquoi? « Bien sûr, répond-il, parce que j'aime l'écriture, fabuleuse voie des pensées, des civilisations (songez que de grands peuples sans l'Écrit n'ont aucune avancée, aucune défense) et aussi parce que j'aime l'imprimerie, la Typographie que l'on devrait conserver, les papiers, le bien fait, la jouissance physique du beau¹. » S'éloigne McLuhan. Mais pas complètement car on note que ces livres subsistent sous une forme désuète. En opposition à ces livres pour ainsi dire « à l'ancienne » du poète concret qui y imprime ses dactylopoèmes, le « livre éclaté » du poète sonore « peut toucher tous les sens » : « Oui, chère dame, écrit Chopin, il faut encore des livres, il en faudra de plus en plus, mais non plus ces livres pour l'unique lecteur, puisque celui-ci est devenu *pluriel*, il a soif de ses sonos et visions, comme il a envie de contempler et lire². » Lire et contempler d'un côté, voir et entendre de l'autre. Cette dualité recouvre celle de la poésie concrète et de la poésie sonore. Mais un livre éclaté est-il encore un livre? Il est des extensions du livre qui sortent le livre du livre (par exemple, la revue-disque *OU*) et des richesses qui le débordent pour produire autre chose, notamment la performance sonore³.

AU-DELÀ DU LIVRE

Là où, selon le beau titre du livre de Jacques Donguy, « le geste a la parole⁴ », on est au plus loin du livre, mode d'enregistrement totalement inadéquat parce que au plus loin de l'action elle-même. Emmett Williams parle significativement de « *language happening* », Bernard Heidsieck et Robert

Filliou⁵ de « poésie action ». Tandis que la poésie concrète est quelque part entre la page et le tableau, la poésie sonore est du côté de la performance et de la musique. Une musique il est vrai largement bouleversée, notamment par John Cage et ses élèves Fluxus⁶, et qui, tout comme la poésie sonore a sorti la poésie de la page, s'est libérée de la partition traditionnelle pour se rapprocher aussi de la « vie ». Chopin, dans sa somme sur la poésie sonore, remarque qu'aux États-Unis elle est surtout l'œuvre des musiciens, de John Cage à Steve Reich et Robert Ashley⁷. Bernard Heidsieck, de son côté, établit un rapprochement pertinent entre la musique répétitive américaine et les lectures faites en public par Paul-Armand Gette en 1975, lequel emprunte à un traité botanique de Linné une liste de noms de plantes dont il récite la litanie⁸. C'est Gette qui organisera à Lund, en 1967, une manifestation de « poésie action », dite également d'« art total⁹ », où se retrouvent aussi bien des poètes sonores (tel Heidsieck), des musiciens (La Monte Young, entre autres) que des artistes Fluxus (comme Ben et Filliou).

En sens inverse, par le biais de la transformation parallèle de la musique en action et performance¹⁰, les musiciens se reconnaissent des affinités avec les poètes et les artistes. Nombre d'élèves de John Cage, dont Higgins, sont d'ailleurs devenus artistes visuels. À cet égard, une publication peut nous aider à éclairer ces rapprochements du point de vue du livre. John Cage, aidé d'Alison Knowles, rassemble dans un livre étonnant, *Notations* (1969), une collection de manuscrits musicaux



récents. Parcourant ce livre cependant, on ne peut manquer de s'apercevoir que voisinent des musiciens patentés (musiciens Fluxus, mais également Boulez, Satie, Xenakis, les Beatles, etc.) et des artistes comme Robert Filliou, Stanley Broun, Arthur Köpcke, Dieter Roth, Wolf Vostell ou Emmett Williams. Les partitions de ces derniers consistent en dessins, photographies ou scénarios de performance, sans une note de musique. Un exemple: la contribution de Nam June Paik est une lettre à Dick Higgins (non reproduite), précédée de la « partition » proprement dite (reproduite), intitulée *Danger Musik [sic] for Dick Higgins*. Sur une feuille de papier froissé, l'artiste a écrit: « *Creep into the VAGINA of a living WHALE* (Ramper dans le VAGIN d'une BALEINE vivante.) »

Or, voici que l'on retrouve dans ce livre la poésie concrète. Du moins quelque chose qui s'en rapproche, car des textes ou bribes de textes sont associés aux partitions, disposés sur la page de manière non conventionnelle et imprimés avec différents types et corps de caractères différents. Dans sa préface, Cage explique comment il a procédé: « Le texte du livre résulte d'une méthode utilisant les opérations de hasard du I-Ching. Elles ont déterminé le nombre de mots écrits par ou au sujet de chacun des deux cent soixante-neuf compositeurs à propos de son œuvre. [...] Non seulement le nombre de mots et l'auteur, mais aussi la typographie – taille des lettres, intensité et œil des caractères – ont été déterminés par des opérations de hasard. On a suivi cette méthode pour atténuer la différence entre le texte et les illustrations. »

On le voit, si l'on retrouve la littérature concrète dans cette transcription visuelle des textes, son esprit est métamorphosé par celui de la performance qui anime la poésie sonore comme la musique: non la volonté, mais le hasard; non l'invention, mais la trouvaille (beaucoup de ces textes sont des citations); non les savants jeux d'écriture, mais ceux, non maîtrisés, des rapprochements aléatoi-

res; non le goût du système comme discipline, mais l'éveil à l'inattendu comme méthode; non la forme pour elle-même, mais l'événement et l'expérience. Autre élément à relever: les partitions des musiciens sont tenues par Cage, au même titre que les contributions des artistes, pour des « illustrations ». Encore ce mot ne veut-il plus rien dire car ce sont des écritures à regarder, dont Cage souligne la continuité avec les textes, eux-mêmes tirés du côté d'une typographie visuelle. Bel exemple d'attitude intermédiaire puisque des documents qui auraient pu, les uns et les autres, mots et notes, être proposés à l'œil qui lit sont proposés (aussi) à l'œil qui regarde. En un mouvement inverse de ce que l'on remarquait plus haut à propos de Gerz et Roth considérant au contraire l'image du point de vue de l'écrit? Non, car peu importe le sens dans lequel s'effectue cet aller ou ce retour entre moyens verbaux et visuels. L'un comme l'autre obéissent à un identique souci d'associer les signes et de combiner leurs vertus.

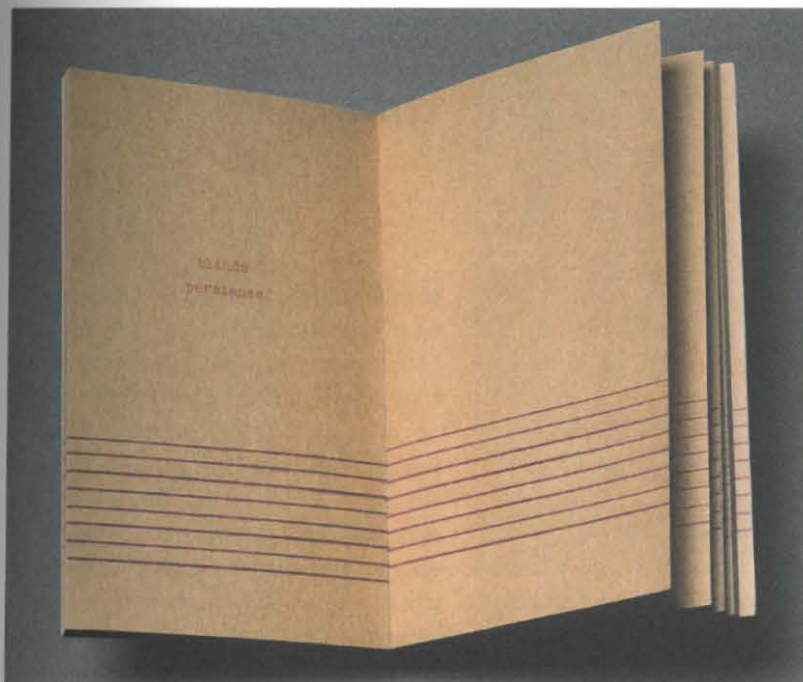
Ce livre de Cage fut édité par Something Else Press, c'est-à-dire par Dick Higgins. L'on n'a guère prêté attention au fait que dans son dernier livre, paru en 1967, McLuhan fit reproduire des citations de Cage et une photographie célèbre de Charlotte Moorman prise lors d'un concert Fluxus mémorable où la violoncelliste joua nue¹. Le disciple et éditeur de Cage, quant à lui, réédita la même année un numéro ancien (1957) de la revue de McLuhan, *Explorations*, sous le titre *Verbi-Voco-Visual Explorations*. Que penser de cette reconnaissance mutuelle entre le prophète de la fin du livre et l'éditeur de livres? Dick Higgins ne constate ni ne souhaite la fin du livre, puisqu'il se propose à travers ceux qu'il publie d'« explorer voies [ways] et moyens [means] de communication » ainsi qu'on le lit sur la quatrième de couverture de quelques-unes de ses publications. Y aurait-il donc pour le livre plusieurs manières de s'adresser à la perception? Le livre ne serait-il pas nécessairement le medium univoque que décrit McLuhan?

Ce que le théoricien des *intermedia* retient surtout de sa lecture de McLuhan, ce sont, semble-t-il, deux choses. D'abord, l'idée d'une pluralité des moyens d'expression qui enlève à la lecture linéaire son privilège, mais non au texte, car les livres édités par Higgins, lui-même écrivain prolifique, lui conservent une très grande place. Ensuite, l'idée d'une réduction du rôle de l'imprimé, privé de son statut de medium exclusif de l'information artistique. En contrepartie, cependant, l'accent est mis sur les effets spécifiques du choix d'un medium particulier, c'est-à-dire sur « l'adéquation de l'œuvre et des idées au medium dans lequel ils apparaissent » et l'obligation pour le critique d'« accepter d'analyser le medium choisi comme faisant partie de ce qu'il critique² », ce qui n'est pas sans conséquence, du moins doit-on le supposer, sur le choix des livres d'artistes qu'Higgins publie. Mais alors que pour le dernier McLuhan, comme pour Chopin, il ne peut dans le livre y avoir d'issue au livre, Dick Higgins ne partage pas leur conception, mécaniste autant que formaliste, du medium déterminant nécessairement le message. S'il est vrai que des contre-usages du livre sont possibles, ce dont témoigne *de facto* Higgins dans son activité d'éditeur Fluxus, c'est qu'en dernière instance le contenu impose ou oppose ses propres déterminations: le medium n'est pas tout le message.

Comment peut-on tenir le plus grand compte des déterminations du medium tout en n'adoptant pas une conception déterministe? En travaillant l'entr'expression du medium (la nature matérielle du support telle qu'elle influe sur la perception) et du contenu (les informations). À cette condition, le livre peut être non seulement un medium, mais une forme véritable, une forme au sens non formaliste du terme, non séparée de ce qu'elle informe. Les artis-

1. Marshall McLuhan, *Message et Massage*, op. cit., respectivement p. 119 et 96.

2. Dick Higgins, « The Publisher's Foreword », in Alison Knowles, Tomas Schmit, Benjamin Patterson, Philip Corner, *The Four Suits*, op. cit., p. xiv.



Ulises Carrión

Looking for poetry. Tras la poesia

Cullumpton (Devon), Beau Geste Press, 1973.
15,5 x 10 cm, 120 p.
Coll. Juan J. Agius.

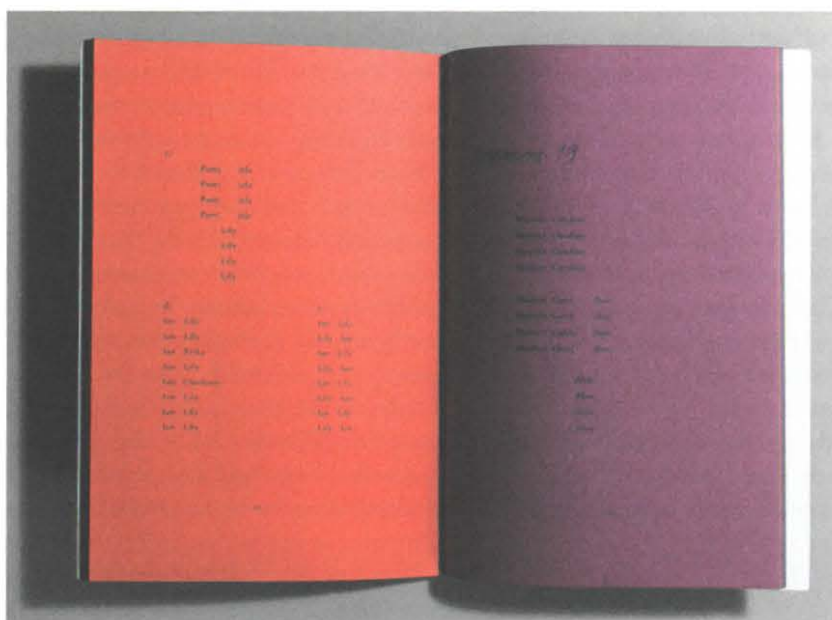
Ulises Carrión

Arguments

Cullumpton (Devon), Beau Geste Press, 1973.
400 ex. 22,4 x 15,3 cm, 90 p.
Coll. particulière.

tes du livre ne peuvent soutenir le point de vue mécaniste de McLuhan. Ulises Carrión, par exemple, met en évidence les limites du livre ordinaire, parfois avec violence, mais c'est pour mieux prôner un « nouvel art de faire des livres ». Il soutient même que dans le livre de littérature, notamment, qui pour nous est le livre de manière éminente, ce dernier n'entretient qu'un rapport accidentel avec son contenu et n'est donc pas véritablement un livre. « Un écrivain, contrairement à l'opinion reçue, n'écrit pas des livres. Il écrit des textes. » L'écrivain travaille le langage, non le livre : « Quand il écrit un texte, l'écrivain ne suit que les lois séquentielles du langage, qui ne sont pas les lois séquentielles des livres¹. »

Dès lors, et si l'on veut prolonger le raisonnement de Carrión, il faudrait distinguer entre l'écrit (le texte) et le livre imprimé, ce que ne fait pas McLuhan pour qui l'invention de l'imprimerie s'inscrit dans la logique des méfaits nés de l'écriture alphabétique en les aggravant. Autrement dit, en soutenant que le medium est le message, il n'aurait en réalité procédé, pour ce qui touche au livre, qu'à une pétition de principe. Mais la réflexion de Carrión qui, à la différence de Higgins, paraît tout ignorer de McLuhan, l'emmène dans une

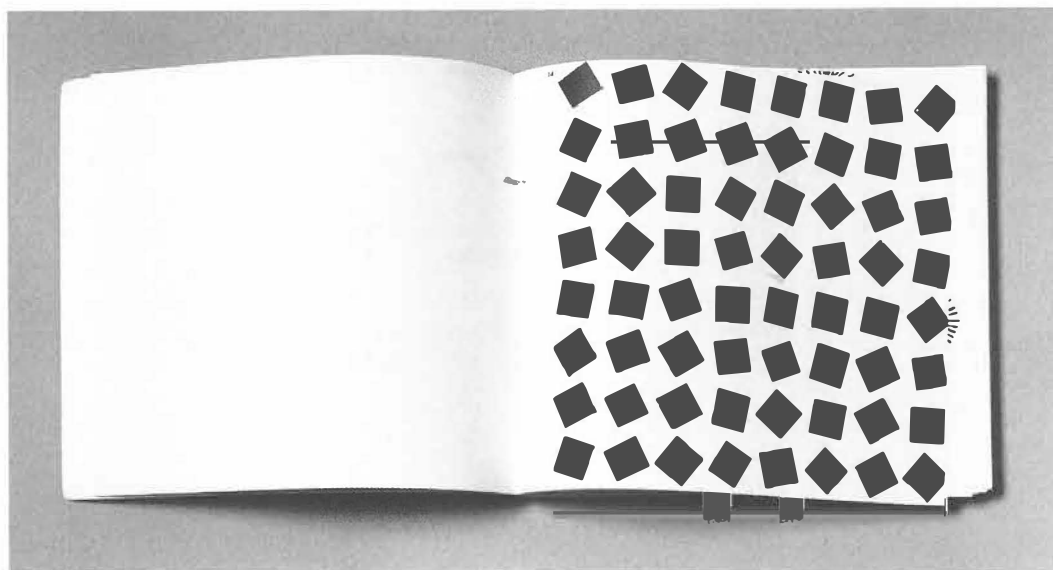


autre direction, du côté de ceux qui, selon lui, auraient fait la transition entre une littérature indifférente au livre en tant que tel et le livre d'artiste soucieux de la forme spécifique du livre : les poètes concrets qui auraient, pour la première fois ouvertement et systématiquement, inscrit la poésie dans l'espace et par là considéré le livre comme espace visuel.

Nous avons néanmoins, pour notre part, essayé de montrer comment la poésie concrète a une conception étriquée de l'espace et du livre, et qu'elle est, en toute rigueur, un art de la page. On ne voit pas qu'elle tienne compte plus que la littérature des « lois séquentielles du livre », pour reprendre la formule de Carrión. À quelques rares ex-

ceptions près, dont certaines, à la limite de la poésie concrète, sont dues à ce dernier : ainsi de *Looking for poetry. Tras la poesia* (1973), cinq « chapitres » proposant, à titre de recherche poétique, et à raison d'un nom par double page, quantité d'identifications possibles – de lectures – d'une suite ininterrompue de lignes horizontales superposées ; ainsi encore d'*Arguments* (1973), vingt-cinq « discussions » entre deux ou plusieurs personnes, suggérées par la simple position réciproque de prénoms masculins et féminins sur les pages en papier de différentes couleurs. Il est donc possible que le travail de la page introduise des artistes au travail du livre. Mais c'est la plupart du temps au prix d'un abandon de la poésie concrète proprement dite.

1. Ulises Carrión, « The New Art of Making Books », loc. cit., p. 7 et 9 (repris en français sous le titre « Le nouvel art de faire des livres », dans *Quant aux livres*, op. cit., p. 31 et 34). Nous conservons notre traduction.



herman de vries
random objectivations
 milanin sul garda [italie], 1972.
 1 000 ex. 24 x 26,8 cm. 218 p.
 Coll. particulière.

QUELQUES CONCLUSIONS

Ce chapitre, dont on pouvait attendre que par le truchement de la poésie concrète et visuelle il attestât et expliquât l'importance prise par le livre chez les poètes-artistes, aboutit à l'inverse. La poésie concrète, au fond, conclut une vieille histoire plutôt qu'elle n'en inaugure une nouvelle. Elle est l'introduction tardive, dans la poésie, de l'abstraction. Carl Andre l'a reconnu après coup, dans un court texte où il explique que, dans ses poèmes concrets, il a « essayé de créer une poésie anglaise qui modèle le langage sur les conventions et les usages de l'art abstrait du xx^e siècle et sur des modalités mathématiques de base telle que le théorème des nombres premiers¹ ». La poésie concrète est l'un des derniers épisodes de l'histoire moderniste de l'autonomisation du matériau dans l'art et de la domination des signes sur le sens, histoire qui remonte à la fin du xix^e siècle. Et l'on a vu comment c'est en référence à l'art concret des années trente que la poésie concrète se développa. Quelques publications d'herman de vries², issu du mouvement Zero, témoignent excellemment de cette conjonction entre abstraction géométrique (*random objectivations*, 1972) et poésie concrète (*on language* est publié en 1972 en tant que numéro de la revue *Subvers*, que dirige le poète visuel Hans Clavin) jusqu'au début des années soixante-dix. Dès 1973, *chance-fields chance-felder*, livre-charnière dans l'itinéraire de l'artiste, prépare la sortie de l'abstraction vers la réalité et l'abandon de la poésie concrète: il réunit

des combinaisons de formes carrées et rectangulaires obtenues par une sélection aléatoire, mathématiquement programmée, parmi un nombre de figures possibles qui se révèle quasi infini; cette découverte de la complexité, due au caractère illimité du hasard (*chance*), est la leçon de ce livre de dessins abstraits, qui s'ouvre cependant par cette recommandation surprenante de l'artiste, décisive pour la suite de son travail: « En tout lieu, en tout temps, retournez-vous vers la réalité [*actuality, wirklichkeit*] quand vous aurez lu *chance-fields*. » Autrement dit, plus que les mathématiques probabilistes, c'est la réalité qui est le véritable réservoir des possibles. La conséquence pour le travail poétique ne se fait pas attendre: en 1974, *noise* est le premier des « temporary travelling press publications », opuscules faits par de vries au cours de ses voyages, avec les ressources de l'endroit: ici, au Népal, sont mis à égalité les mots familiers de la langue anglaise sur les premières pages, la beauté graphique des signes énigmatiques de la langue locale sur les suivantes, et celle, sensible, du papier trouvé sur place et laissé vierge, silencieux, dans la seconde moitié du livre, imprimé à Katmandou. Retour à une poésie véritablement concrète, au sens usuel du terme, qui fait taire le « bruit » des mots dont parle le titre, pour contempler le monde. Si la poésie concrète a eu quelque influence, c'est en quelque sorte *a contrario*. Les artistes à venir qui étaient à l'origine des poètes y ont trouvé une aide négative, pourrait-on dire, un terrain pour expérimenter autant qu'une

raison pour abandonner une conception trop formelle de l'art. Quant à la page, les futuristes italiens et les constructivistes russes avaient déjà montré comment on pouvait la traiter comme un espace plastique. Il est vrai que leurs tentatives étaient restées sporadiques et sans effet durable. Il est pourtant significatif qu'une entreprise éditoriale comme celle de la revue *Tau/ma*, menée par deux Italiens, Mario Diacono et Claudio Parmiggiani, ait pu être conçue entièrement sous le signe du rétablissement de la continuité historique. Chacune des livraisons de cette publication³ a consisté en effet à rassembler sous un emboîtement unique quelques livres inédits d'artistes pour la plupart liés à la poésie concrète (comme Jochen Gerz, Haroldo de Campos, Adriano Spatola, Luciano Caruso ou Robert Lax) et des « documents », reproductions en fac-similé de livres historiques du futurisme italien ou du constructivisme russe (par exemple, *Histoire suprématiste de deux carrés* de Lissitzky), en remontant jusqu'aux auteurs des extraordinaires écritures figurées de l'époque baroque dont plusieurs textes sont présents. Ce que prouvent ces rééditions et le sort égal réservé aux livres des avant-gardes et à ceux du $xvii^e$ siècle, c'est que les poètes n'ont pas tant appris de la poésie concrète à

1. Carl Andre, « On Poetry » (1992), in *Cuis*, op. cit. p. 215.

2. Sur la suppression des capitales chez cet artiste, sur les livres duquel on reviendra longuement, cf. infra, chapitre cinquième, § « Savants artistes ». Pour une analyse plus approfondie des livres cités dans ce chapitre et le cinquième, cf. notre étude: « au-delà du langage, beyond language, jenseits der sprache », in *herman de vries. les livres et les publications*, catalogue raisonné, Saint-Yrieix, Centre des livres d'artistes, 2005, p. 13-58.

3. Il y a eu entre 1975 et 1981 sept livraisons de *Tau/ma*, six sous emboîtement cartonné comportant entre cinq et huit fascicules de formats variés, la septième sous forme d'un seul volume rassemblant onze publications différentes. Les six premières sont de loin les plus intéressantes, ne serait-ce que parce qu'elles laissent à chaque livre son individualité. Sur les sens possibles du titre, cf. Germano Celant, *Identité italienne. L'Art en Italie depuis 1959*, catalogue d'exposition, Firenze, Centro Di; Paris, Centre Georges-Pompidou, 1981, p. 504.

herman de vries

noise

kathmandu, temporary travelling press publications, 1974.

150 ex. 20,3 x 14,3 cm. 32 p.

Coll. particulière.

traiter la page comme un espace offert au regard tel un tableau et de là (mais comment?) à faire des livres d'artistes, qu'ils n'ont retenu une leçon bien plus générale et de plus universelle portée: la perméabilité des frontières entre littérature et arts visuels.

Or, qui dit perméabilité dit que le passage s'effectue *dans les deux sens*, non au seul bénéfice du visuel: les poètes qu'ont été Gerz et Roth, par exemple, n'échangent pas définitivement leurs mots contre des images une fois qu'ils ont appris à distribuer les premiers dans l'espace. Pas plus qu'ils ne font un usage visuel des mots et des lettres (à l'instar des futuristes, des constructivistes, et *a fortiori* des cubistes). Ce qu'ils retiennent de leur passage par la poésie concrète est la possibilité de passer d'une activité d'écriture à une activité visuelle, mais aussi, et inversement, de concevoir celle-ci comme attachée au langage et à la discursivité, ou pouvant l'être; autrement dit le droit de se servir indifféremment d'éléments textuels et iconiques. Les artistes ne sont plus exclusivement des hommes de l'image. Et quand ils écrivent, ils ne

herman de vries

chance-fields chance-felders. an essay on the topology of

randomness. ein essay über die topologie des zufalls

dinkelscherben [allemagne], édition. e, 1973.

1 000 ex. 23,8 x 23,8 cm. 72 p.

Coll. particulière.

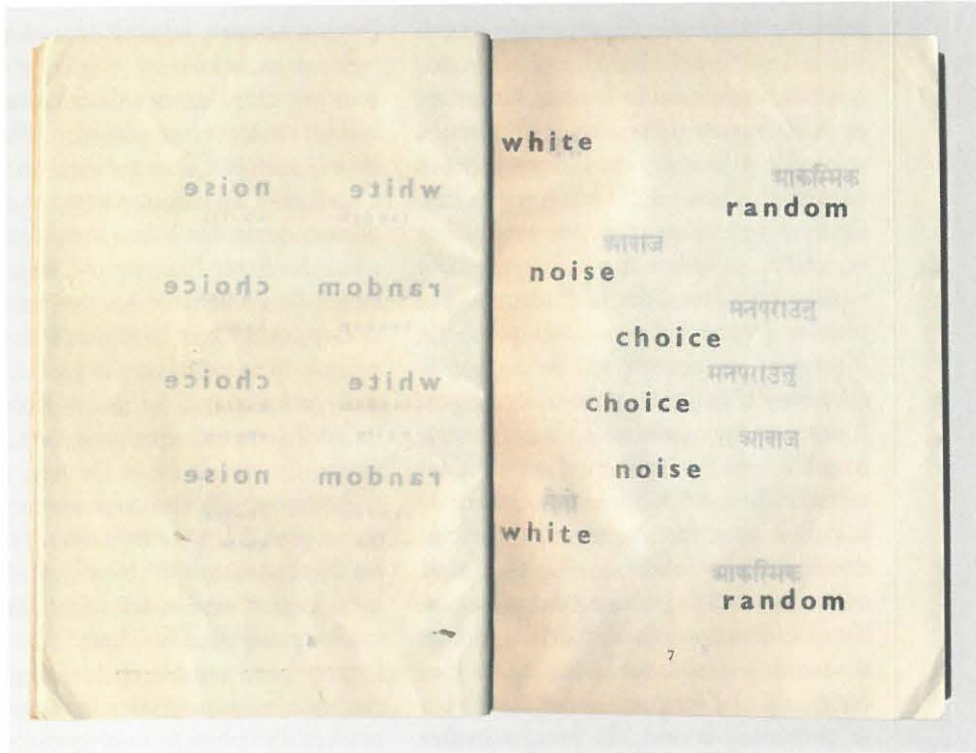
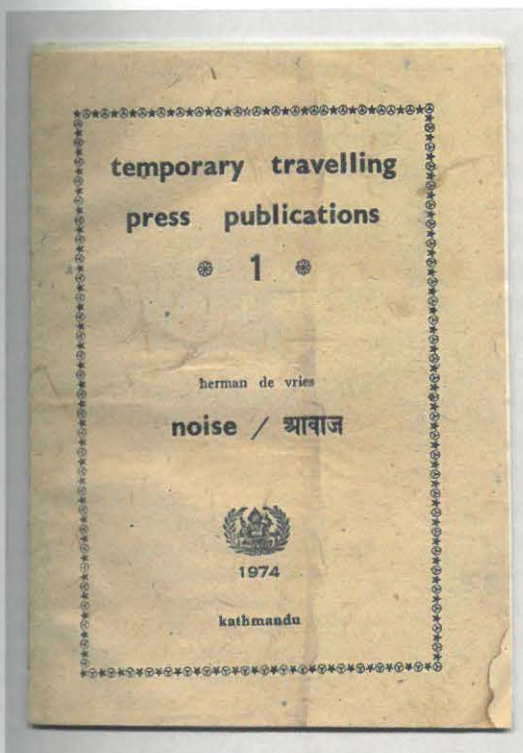
déguisent pas leurs mots en images, seraient-elles celles de la poésie visuelle. Ils écrivent.

Le problème de l'illustration, on l'a noté à diverses reprises, disparaît en même temps que la notion perd toute pertinence. De même que devient intempes- tive la question d'une hiérarchie entre les moyens d'expression qui sous-tend traditionnellement la réflexion sur le rapport du texte et de l'image. Les artistes travaillent avec l'un, avec l'autre, avec les deux dans l'entre-deux, là où les deux se rencontrent ou s'opposent, à la jonction ou à la lisière (on peut préférer ce terme à celui d'*intermedia*), lisière qui n'est ni l'un ni l'autre mais les deux à la fois. Cette liberté d'indifférence à l'égard des moyens d'expression artistiques dans les œuvres va évidemment de pair avec la polyvalence de ces « artistes », l'imprécision de leur discipline, l'interchangeabilité de leurs compétences. Une petite planche photographique de Maurizio Nannucci en est le discret manifeste: au recto, elle montre en gros plan les mains de l'artiste, l'une tenant une petite boîte de couleurs, et l'autre

herman de vries

chance-fields
chance-felder

une autre petite boîte sur le couvercle de laquelle on lit: « écritoire universel »; au verso, la même image, à ceci près que les deux mains ont échangé les instruments qu'elles portaient. Cette œuvre de 1971 s'appelle, d'une formule empruntée à Apollinaire: *Peintre Poète?* Il vaut cependant la peine de remarquer que Maurizio Nannucci n'est pas, quant à lui, un poète devenu artiste, mais un artiste qui, par la poésie concrète, a découvert le moyen d'intégrer le langage à son œuvre visuelle. « Quand je me suis engagé dans les pratiques interdisciplinaires, mon attitude





Maurizio Nannucci

provisoire & définitif

Genève, Écart publications, Double sphinx série n° 9, 1975.

250 ex. sur papier jaune, 50 sur papier calque.
20,2 x 14,4 cm. 32 p.

provvisorio & definitivo

Lugo, Exit, 1983.

250 ex. sur papier rose, entourés d'une bande de papier rouge. 20,5 x 14,4 cm. 32 p.

vorläufig & endgültig

Aachen, Ottenhausen, 1984.

250 ex. sur papier rouge, entourés d'une bande de papier rouge. 20,2 x 14,4 cm. 32 p.

provvisorio & definitivo

Tokyo, 360°; München, Sabine Sauner, 1991.

250 ex. sur papier de riz, dans un étui de carton noir; 20,5 x 13 cm. 32 p. reliées à la japonaise.
Coll. particulière.

a été de respecter mon origine d'opérateur visuel. Je ne me suis jamais présenté comme poète [...] », dit-il¹, mais comme un artiste qui travaille avec les mots pour « repousser les frontières étroites de l'art² ». En témoignent des livres aussi divers dans leur utilisation du langage que *Sometexts. Encoding and decoding by secrets messages and signs* (1982), recueil de très courts textes de 1962 à 1972 imprimés en jouant avec les limites de l'espace de la page et cinq couleurs d'encre; *Definizioni 1970* / *Definitions 1970* (1970), d'esprit plus conceptuel, réunion de trente-deux couples de substantifs accompagnés de leur verbe correspondant au passif, pour un répertoire des opérations les plus générales du processus de création; *provisoire & définitif* (1975), collection de records concernant la langue, l'imprimé et la littérature (le poème le plus court, le mot le plus long, etc.), dont certains sont définitifs, d'autres provisoires. Ce livre connaîtra trois autres éditions – italienne, allemande et japonaise – occasion de modifier la couleur du papier, de l'encre et des caractères.

Il importe par conséquent de corriger le caractère séduisant, mais schématique, d'analyses qui voudraient voir dans le livre d'artiste l'avènement d'un substitut visuel au livre à lire par le truchement de la poésie concrète. Au terme d'une étude de qui a le rare mérite de situer la poésie concrète dans le mouvement d'ensemble des idées et des arts dans les années cinquante et soixante, Mario Diacono écrit : « [...] l'écriture visuelle aspire à se présenter comme la postlittérature

d'une société postindustrielle, dans des situations où la lecture est fondamentalement remplacée par d'autres formes de communication [...]. » À partir de ce constat d'inspiration McLuhanienne, il conclut que « le mouvement vers le livre en tant que dénigrement du livre » s'accompagne d'une « recreation de la qualité d'objet et de la pure visibilité du livre », et est à ce titre « l'un des résultats les plus importants du mouvement visuel en littérature³ ». En reliant la « pure visibilité » du livre à sa « qualité d'objet », l'auteur situe le livre d'artiste entre le poème-objet des surréalistes et le multiple tel que le Pop Art l'a développé. C'est, nous semble-t-il, faire bon marché des plus intéressants des livres d'artistes, lesquels le sont précisément dans la mesure où ils ne se laissent pas emprisonner dans l'alternative lisible/visible et continuent d'être des livres, sans se transformer en objets, c'est-à-dire en livres-objets, et sans se donner pour des livres postérieurs à la mort du livre. Encore une fois, il faut éviter de considérer les rapports entre poésie concrète et livre d'artiste en sens unique, de la littérature vers l'art, du mot vers l'image. La poésie concrète a indéniablement introduit à l'art, au domaine du visible et de l'image, un certain nombre d'écrivains. En revanche, ce serait plutôt leur familiarité d'écrivains au livre qui aurait introduit celui-ci, avec la plupart de ses caractéristiques traditionnelles, dans l'art. Ce second facteur nous semble en réalité plus décisif que le premier, dans la mesure où il permet d'expliquer aussi que d'anciens

écrivains comme Vito Acconci ou Dan Graham aient créé des livres d'artistes sans être pour autant passés par la poésie concrète. Il permet également d'expliquer que, tout en défendant le rôle propédeutique de la poésie concrète comme médiation vers le visuel, Ulises Carrión se montre convaincu qu'« il est fondamental qu'un livre d'artiste ressemble à un livre ordinaire et qu'il fonctionne de la même manière. C'est-à-dire qu'il renonce à un format insolite, à des matériaux extravagants et à un contexte excentrique⁴ ».

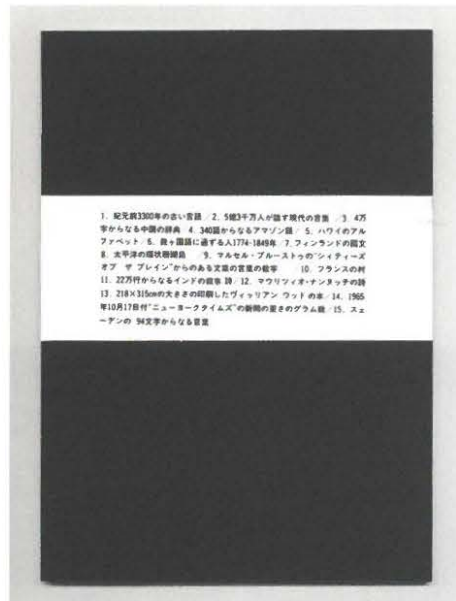
On pourrait s'étonner que la poésie sonore, qui indiscutablement se détourne du livre ou le contourne, nous ait néanmoins retenue. C'est qu'elle est peut-être paradoxalement aussi importante pour notre propos que la poésie concrète. Elle fait comprendre *ce que ne peut pas le livre*. Dans l'expérimentation des possibilités inexploitées de la

1. Maurizio Nannucci, « Entretien avec Fulvio Salvadori » (1978), in *Maurizio Nannucci. Provisoire & Définitif 1964/1992*, catalogue d'exposition par Christian Bernard, Nice, Villa Arson; Rouen, Fonds régional d'art contemporain, 1992, p. 101.

2. Maurizio Nannucci, « Images écrites », entretien avec Marianne Stockebrand (1988), in *Maurizio Nannucci. Provisoire & Définitif 1964/1992*, op. cit., p. 113.

3. Mario Diacono, « Macroscrittura, Microvisione. Cronideologia dell'iconizzazione del verbale – Macroscript, Microvision. Chronoideology of the Iconization of the Verbal », in *Contemporanea*, catalogue de l'exposition « Incontri internazionali d'arte » à Rome, Firenze, Centro Di, 1973, p. 429.

4. Ulises Carrión, « Other Books », § 5, texte écrit pour une vidéo réalisée en 1986 (A Selection, Both Limited in Scope and Quite Arbitrary, but Nevertheless of Great Significance, of "Bookworks" from Ulises Carrión's Other Books and So Archive), repris dans *Quant aux livres*, op. cit., p. 98.



langue, la poésie sonore instaure quelque chose de plus radicalement nouveau que la poésie concrète : elle fait découvrir aux artistes que le langage n'est pas seulement, bien qu'il le soit aussi, un véhicule d'idées ou un matériau à élaborer, mais un outil pour agir, et agir de manière sensible. On ne l'avait guère appris jusque-là que de l'expérience de certains sermons inspirés ou de discours politiques exaltés. La performance poétique ou musicale (Chopin, Gette, Filliou et les artistes Fluxus) a fait prendre conscience à certains artistes, et non des moindres, que la parole pouvait avoir une efficacité immédiate et profonde sur les sensibilités, de celle qu'on attribue d'ordinaire à l'image. Le langage dans ce cas ne demande pas tant à être compris qu'à être senti. Heidsieck décrit très précisément, à propos de ses performances de poète sonore, « l'effort du texte dans sa recherche d'un contact immédiat, physique, avec un auditoire, son souci, agressif ou tendre, de re-communication dans l'instant même de sa projection, son désir, très vif, de donner à mâcher sa texture même et de sensibiliser sur lui, dans l'instant palpable et présent, peau, nerfs, tissus, rêves et *tutti quanti*, d'être la goutte d'acide ou la goutte d'oxygène pour pupilles ou

pores et poumons. Selon, selon ! (Sans omettre le risque toujours possible et renouvelé d'une défaillance physique ou mécanique, celui d'une chute libre sans filet.)¹ » Incontestablement, le livre ne le peut, trop lié à la durée pour être « immédiat » et trop tributaire de la lecture pour être « physique ».

Les poètes concrets insistent aussi sur l'attitude active qu'ils entendent susciter chez le lecteur. On reconnaîtra cependant sans peine qu'en l'occurrence l'activité est surtout mentale, effort de lecture et d'interprétation, tension intellectuelle devant l'indéchiffrable ou l'énigmatique, lesquels mettent en cause les limites de notre esprit plutôt que celles de notre perception. À tout le moins le risque couru par les poètes concrets est-il très calculé, mesuré dans tous les sens du mot, plus spéculatif que réel. Dans un texte important, écrit un an après les événements de 1968 en France et à Prague, Chopin met en question le caractère « concret » de cette poésie, en critique l'« intellectualisme dévôt » et les « esthétismes divers », et réclame une « poésie active », une poésie par le corps et dans la rue². Quand il voudra vraiment agir sur les consciences, Gerz quittera la poésie concrète pour l'action puis la performance, avant de revenir au livre avec d'autres ambitions³. De même Vostell : après *TPL Tombeau de Pierre Larousse* (1961), décollages d'affiches de la fin des années cinquante à la manière des « décollagistes », accompagnant des poèmes de François Dufrêne, il publie notamment un *de coll age* de lettres (ainsi imprimé) en

tant que numéro 22 de la revue-affiche *futura* (1967) : bien que les éléments en aient été trouvés sur les murs de la ville, ce texte est un pur exemple de poésie concrète et le sous-titre « *aktions text* (texte-action) » reste très théorique tant que l'action ne s'inscrit pas dans la réalité sous la forme d'un événement, comme ce sera le cas des « *dé-coll/age happenings* ». Ils auront lieu dans l'espace urbain, à partir du milieu des années soixante, en relation avec Fluxus dont il va être question dans le prochain chapitre, Fluxus qui se réclame d'un « nouvel art concret⁴ ».

L'opposition entre ces deux conceptions de la poésie – l'une plus cérébrale, l'autre plus physique ; l'une plus méditative, l'autre plus active, voire activiste ; l'une solitaire, l'autre collective ; l'une froide comme la machine à écrire qu'elle affecte, l'autre chaude comme le corps qu'elle implique –, cette opposition donc n'est pas sans analogie avec celle qui sépare les deux principaux mouvements qui ont alimenté le livre d'artiste : l'Art conceptuel, selon lequel l'art est une proposition à lire et à penser ; Fluxus, selon lequel l'art est une proposition à vivre pour changer le monde. Ce sont ces deux directions qui vont nous retenir dans les deux chapitres suivants. L'Art conceptuel utilise le livre comme un lieu d'inscription. Les artistes Fluxus l'utilisent comme un *instrument*, souvent destiné à préparer, prolonger ou répercuter l'action elle-même à laquelle le livre est subordonné. Ce que peut le livre n'est pas ce que peut le corps. Mais sait-on tout ce que peut le livre ?

1. Bernard Heidsieck, *Poésie action, Poésie sonore* 1955-1975, op. cit.

2. Henri Chopin, « La poésie concrète ? », *Stereo Headphones*, An occasional magazine of the new poetries, ed. Nicholas Zurbrugg, vol. I, n° 2-3, Spring 1970, non paginé.

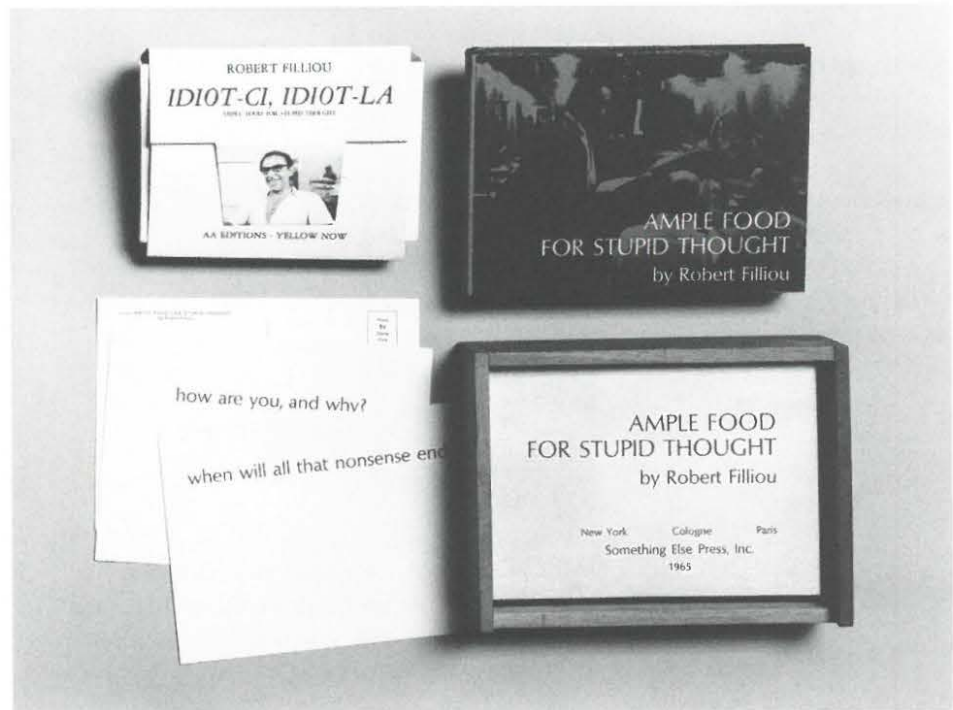
3. Cf. *infra*, chapitre sixième.

4. Allan Kaprow, en 1958, dans « L'héritage de Jackson Pollock », in *L'Art et la Vie confondus*, op. cit., p. 39.

Coll. particulière.

**eblu**

CHAPITRE 3



LE LIVRE EST UTOPIE

L'utopie est l'autre face de la critique. Seul un âge critique peut être générateur d'utopies [...]¹.

Octavio Paz

L'humour, qui est certes la plus discrète de toutes les utopies, ou tout ou moins la renferme, ne se réifie pas et sa sereine pertinence ne fait pas allusion à quelque chose qui se situe en dehors de la réalité, mais intensifie en celle-ci l'écho de son état final possible – tout empreint de légèreté, parcouru par la sève du Pouvoir-être-autrement, de l'Être-autre-dans l'essence [...]².

Ernst Bloch

Les artistes Fluxus sont sans doute ceux qui ont développé l'activité la plus intense dans le domaine des publications en tout genre³. Quel statut artistique ont cependant leurs livres quand le but de l'artiste n'est pas de fabriquer des objets d'art, mais de changer la vie ? La question, dira-t-on, vaut également pour leurs œuvres en général, celles qu'ils exposent dans les lieux destinés à cet effet. Indubitablement. Si cependant il est de quelque importance de rechercher ce que le livre d'artiste a de spécifique, on ne peut se contenter *a priori* de renvoyer le livre à l'œuvre comme l'espèce à son genre. On ne traitera donc pas de la trop vaste question de la réification de l'action, laquelle prétendait s'élargir à la vie, non se figer dans des objets donnés en spectacle comme les plus traditionnels des tableaux et sculptures. On cherchera s'il est possible d'isoler une *nature* du livre dans ce contexte, à tout le moins une *fonction* propre, s'il est vrai qu'une esthétique de l'action rend par principe peu pertinente une interrogation sur l'essence des objets qui, indirectement ou secondairement, en dérivent.

ROBERT FILLIOU, POUR INTRODUIRE

S'il a participé à la plupart de ses manifestations, l'artiste français Robert Filliou⁴ (1926-1987) n'a jamais appartenu au groupe Fluxus. Mais c'est peut-être dans cette volonté de liberté absolue qu'il était le plus fidèle à l'esprit du groupe, dont le nom latin, choisi par Maciunas en 1962, signifie écoulement et fragilité⁵. Ses membres, tous amis de Filliou, l'avaient si bien compris que, durant plusieurs années, à l'instigation de Spoerri⁶, ils l'aidèrent à vivre de leurs deniers. Maciunas disait d'ailleurs que Fluxus, à la différence de Dada, n'était pas un mouvement, mais une « manière de vivre (*a way of life*)⁷ ». Filliou fut l'un de ceux qui eut la conscience la plus aiguë des contradictions où le mettait le projet d'assimiler l'art à la vie : « D'un côté, je refusais de considérer l'art comme une carrière (je m'adonnais plutôt à l'art un peu comme on pourrait s'adonner à la religion) ; de l'autre, je refusais de faire autre chose pour vivre⁸. » La référence à la religion dès la fin des années soixante, quand Filliou

1. Octavio Paz, *L'Autre Voix. Poésie et fin de siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1992, p. 44.

2. Ernst Bloch, *Le Principe Espérance*, tome II, *Les Épure d'un monde meilleur*, trad. F. Wuilmart, Paris, Gallimard, 1982, p. 521.

3. Il suffit de voir la place occupée par le chapitre « Fluxus Editions » dans l'inventaire de la collection Silverman : *Fluxus etc.*, The Gilbert and Lila Silverman Collection, catalogue d'exposition par Jon Hendricks, [Detroit], Cranbrook Academy of Art Museum, 1981. Cf. aussi Simon Anderson, « Fluxus Publicus », in *In the Spirit of Fluxus*, catalogue d'exposition, Minneapolis, Walker Art Center, 1993 (version française sous le titre *L'Esprit Fluxus*, trad. Pierre Rouve, Marseille, Les Musées de Marseille, 1995).

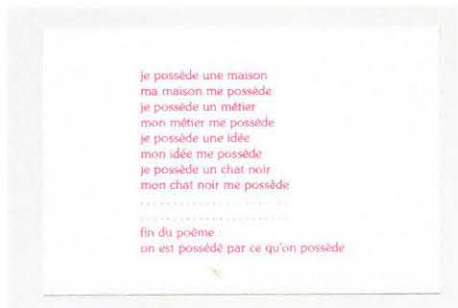
4. Sur Filliou, on pourra lire une belle biographie, empathique au meilleur sens du terme : Pierre Tilman, *Robert Filliou, nationalité poète*, [Dijon], Les presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2007.

5. Depuis la première édition de ce livre, en 1997, l'histoire de Fluxus a fait en France l'objet de nombreuses publications, notamment aux Presses du réel, dans le cadre de la collection « L'écart absolu » dirigée par Michel Giroud en collaboration avec Xavier Douroux.

6. Daniel Spoerri le raconte dans « Filliou est mon grand frère, mais moi je suis sa mère », entretien avec Hans-Werner Schmidt, in *Robert Filliou*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1991, p. 139 (repris de *Cahiers Danae*, n° 4-5, numéro intitulé « Autour de Robert Filliou / Espaces affranchis », 1989).

7. « Transcript of the Videotaped Interview with George Maciunas by Larry Miller », in *Fluxus etc. Addenda I*, The Gilbert and Lila Silverman Collection, catalogue d'exposition par Jon Hendricks, New York, Ink &, 1983, p. 26.

8. Robert Filliou, *Lehren und Lernen als Aufführungskünste. Teaching and Learning as Performing Arts*, Köln / New York, Kasper König, 1970, p. 70. Depuis la première édition de notre livre, ce texte est paru en français sous le titre *Enseigner et Apprendre, arts vivants*, trad. Juliane Régler et Christine Fondecave, Bruxelles, Archives Lebeer-Hossmann, 1998. Nous avons gardé nos propres traductions d'après le texte original en anglais.



rédige ces lignes, doit retenir l'attention, quand on sait que l'artiste remplacera progressivement les actions ludiques des débuts par une ascèse du « non-agir » et la provocation par la méditation, avant de passer les trois dernières années de sa vie dans un monastère bouddhiste du Périgord. Le dilemme ainsi exposé par Filliou en 1970 reste fondamentalement le même lorsque, une dizaine d'années plus tard, la difficulté d'accorder l'idéal d'art et les nécessités de la vie est déplacée du côté d'une inquiétude concernant la compatibilité entre la vie d'artiste, alors devenue un tout, et les exigences spirituelles : « Dois-je continuer mon travail... ou m'arrêter pendant un moment ? » demande Filliou au lama Gendun¹, lequel lui conseille de continuer si ses motivations sont pures : « Le faites-vous pour votre propre gloire personnelle... ou le faites-vous pour mettre chaque idée et chaque personne sur la Voie ? »

Quelques éditions marquantes de Filliou vont être décrites, choisies parmi une soixantaine de publications (livres et multiples)². Pour cet artiste cependant, la présentation chronologique n'est pas significative. Pour une raison matérielle, d'abord : dans de nombreux cas, dont certains seront mentionnés au passage, les manuscrits ont dû attendre longtemps avant de trouver un éditeur. Aussi l'ordre des publications n'est-il pas celui de la création. Pour une raison essentielle, ensuite : à partir du moment où Filliou, au tournant des années cinquante-soixante, se consacre à l'activité artistique, il n'y a pas à proprement parler d'évolution dans son œuvre. Bien sûr, on peut y distinguer des périodes ou des centres d'intérêt successifs, mais le propos reste identique d'un bout à l'autre chez cet artiste qui est venu à l'art assez tardivement, avec une pensée déjà mûre.

Filliou a lui-même raconté dans *Teaching and Learning as Performing Arts*³

comment, en 1946, âgé de vingt ans, il quitta la France pour les États-Unis, fut ouvrier chez Coca-Cola durant deux ans, fit des études d'économie politique à l'université de Los Angeles et, après divers petits métiers, finit par être envoyé par son université puis par les Nations unies en Corée du Sud où il travailla comme économiste entre 1951 et 1954 et découvrit le zen⁴. Son premier livre, publié en 1953, n'est pas d'artiste, mais d'économiste. C'est un plan pour la reconstruction de la Corée. Une lettre à un ami, la même année, laisse cependant percer d'autres préoccupations : « Mon métier, quoique intéressant, n'est bien entendu que cela, et ne peut certes pourvoir à tous les besoins d'un esprit inquiet et inquisiteur. Je continue donc à lire énormément, littérature, philosophie, histoire, psychologie, anthropologie, etc., et c'est encore avec un bon livre que je passe mes meilleurs moments. Grâce à la lecture, je développe beaucoup d'idées, et parfois m'attable afin de les préserver pour la postérité [...]. » Filliou se décrit un peu plus loin comme « un homme qui se sait faible, imparfait, vulnérable, ce qui le rend compréhensif et tolérant ; un homme doué d'un sens très fort du tragique et du merveilleux, qui n'avait pas à lire Dostoïevski pour connaître la facilité avec laquelle l'homme fait le mal, et souffre en son châtiement qu'il s'impose lui-même ; qui se rend compte que tout ce que la vie signifie pour l'homme est l'opportunité et l'obligation *inescapable* [inéluçtable] de se créer soi-même, et qu'un des aspects tragiques de la vie est qu'aucun homme ne peut se flatter d'avoir découvert ses propres limites, et que cette œuvre n'est donc jamais achevée [...] »⁵. Dans ces lignes s'esquisse le sens de l'art à venir de Filliou, en réalité celui de sa vie puisque l'œuvre véritable consiste à « se créer soi-même », dans la claire conscience d'une imperfection inéluçtable. Filliou tirera très sérieuse-

ment parti de ses connaissances d'économiste pour élaborer une nouvelle théorie de la valeur, transposant les notions d'économie politique en notions d'économie poétique, discipline dont il va progressivement élaborer les principes (« *Principles of Poetic Economy* »). Quelques années d'errance dans divers pays, après qu'il eut décidé de devenir écrivain, et c'est la rencontre en 1959, par hasard, à la terrasse du café *La Méthode*, au Quartier latin, avec Daniel Spoerri, déjà lié à tout un réseau d'artistes et notamment aux poètes concrets Emmett Williams et Dieter Roth⁶. C'est Spoerri qui l'incitera ensuite à partir avec lui à Düsseldorf. L'originalité de Filliou est toutefois de ne s'être jamais adonné à la poésie concrète, mais d'avoir directement associé l'écriture à des objets, dès sa première œuvre visuelle, *L'Immortelle Mort du monde*

1. Robert Filliou, « Robert Filliou talks about the integration of "Dharma" into his work as an artist », entretien avec Louvrien Wijers, in *Robert Filliou [sic]*, catalogue d'exposition, Hannover; Sprengel-Museum; Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris; Bern, Kunsthalle, 1984, p. 193.

2. La liste complète en est donnée dans les catalogues déjà cités. Cf. aussi Robert Filliou, *Éditions et Multiples*, catalogue raisonné par Sylvie Jouval, Dijon, Les presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2003.

3. Robert Filliou, *Teaching and Learning as Performing Arts*, op. cit., p. 8 (passage traduit en français dans Robert Filliou, catalogue de la rétrospective de 1994, op. cit., p. 24-26 et dans *Enseigner et Apprendre, arts vivants*, op. cit., p. 7-8).

4. À tort Daniel Spoerri (« Filliou est mon grand frère, mais moi je suis sa mère », loc. cit., p. 141) prétend que ce serait l'influence de Cage, transmise par George Brecht, qui aurait été décisive. Sur l'importance du bouddhisme zen pour Fluxus, cf. David T. Doris, « Fluxus and Zen? Shut My Mouth, Quick! », in *Fluxus Virus 1962-1992*, Köln, Galerie Schüppenhauer, 1992, p. 133-140.

5. Robert Filliou, lettre à Roger Tabanou, septembre 1953, citée dans Robert Filliou, catalogue de la rétrospective de 1991, op. cit., p. 26.

6. Cf. Daniel Spoerri, « Filliou est mon grand frère, mais moi je suis sa mère », loc. cit., p. 138. Spoerri venait d'arriver de Darmstadt où il avait fondé la revue de poésie concrète *Material* en 1957. Son arrivée à Paris coïncidait avec l'abandon de ses activités antérieures de danseur et de metteur en scène de théâtre.

Robert Filliou

Longs Poèmes courts à terminer chez soi

Bruxelles/Hamburg, Lebeer-Hossmann, 1984.

10 x 15 cm. 16 cartes postales sous pochette en papier fort.

Coll. particulière.

(1960), « dédiée à Daniel Spoerri », qui est un collage de répliques d'une pièce de théâtre aléatoire, sur un damier de papier coloré qui détermine le jeu des acteurs. Et pourtant Filliou est plus que les autres demeuré un poète, un homme de l'écriture: la poésie est le fil continu de son œuvre, des *Suspense Poems* de 1961 (poèmes-objets acheminés par la poste en plusieurs fois, par abonnement, et dont les morceaux, les « vers-objets », doivent être accrochés dans l'ordre de leur arrivée) aux traductions de poèmes japonais (1971) ou chinois (1980) en passant par les *Longs Poèmes courts à terminer chez soi* qui resurgissent périodiquement sous une forme ou une autre: écrits en anglais en 1961, ils sont transcrits au pastel sur du papier d'emballage et exposés la même année chez Addi Köpcke, à Copenhague, l'un d'eux fournissant aussi le texte du premier *Suspense Poem* à la fin de 1961; certains sont publiés en mars 1965, accompagnés d'images de Gianni Bertini, dans le numéro 50 de la revue *Phantomas* qu'édite à Bruxelles Théodore Koenig; le tapuscrit est reproduit en fac-similé, en 1973, avec d'autres manuscrits¹ et seize sont finalement publiés sous forme de cartes postales en 1984 d'après une nouvelle version de 1964! Ce sont des poèmes à la première personne la plupart du temps, en forme de listes d'objets, qui tantôt constituent des réponses différentes à une même question tantôt appartiennent à une même catégorie, par exemple celle du dénuement dans « Goûts et couleurs »:

rien ne saurait remplacer le beurre

le rouge
le noir
le blanc
le vert
le gris
le jaune
.....
.....
.....
l'amour
la mère
l'espace
l'art
le bon dieu²

Sur le fac-similé du tapuscrit de 1961 (publié en 1973), on lit, ajouté à la main au bas du poème: « + je ne pense qu'à Dieu qui est ce qui me manque. » Dans la version en cartes postales de 1984, imprimée en différentes couleurs, cette dernière formule conclut un poème intitulé *Poème invalide*: énumérant également toutes sortes de manques, chacune des sept strophes, après deux lignes laissées en pointillés, se termine par « C'est Dieu-e qui me manque ». À la différence de la plupart des poètes concrets, et en dépit de ses rapports d'amitié avec eux, Filliou s'intéresse non aux mots, mais à ce qu'ils disent. C'est plus généralement la pensée, qu'elle soit sous-jacente aux objets ou

Robert Filliou & Gianni Bertini

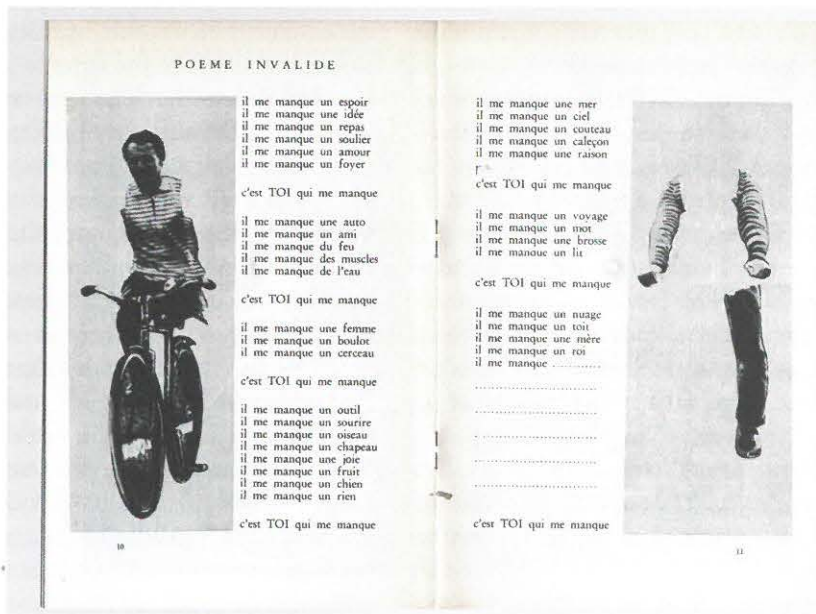
Phantomas, n° 50

Bruxelles, Théodore Koenig, mars 1965.

[500 ex.] 22,2 cm x 14,4 cm. 20 p.

Coll. particulière.

exprimée dans ses poèmes, qui lui importe. En 1966, il intitula une exposition à la galerie Jacqueline Ranson « Exposition intuitive », qu'un dépliant commentait ainsi: « avec et sans matériau, presque ». L'artiste précisa plus tard la construction duchampienne de la formule: « Dans mon exposition intuitive (1966), j'avais l'intention de dépasser l'héritage de Duchamp qui nous a appris à regarder tout objet d'abord comme un objet fonctionnel (par exemple une roue de bicyclette) puis comme un objet "ready-made"³. » À tort ou à raison, Filliou reproche à Duchamp d'en rester à l'objet, même quand celui-ci est présenté comme œuvre d'art. Or, pour Filliou, l'objet n'est qu'une introduction poétique à l'invisible, le médiateur d'une pensée non logique mais intuitive, qu'il importe à l'artiste de transmettre efficacement au spectateur, « comme les objets magiques font support à la parole de l'initiation », a noté Irmeline Lebeer⁴, plus perspicace que Spoerri qui, non sans quelque malignité, souligne l'absence d'habileté manuelle chez Filliou: « Il était incapable de faire autre chose que de rester assis, de penser et d'avoir des idées⁵. » Sans discuter la question de savoir si rester assis et penser, et qui plus est avoir des idées, n'est que l'effet du défaut de



1. Dans *Research in Dynamics and Comparative Statics* dont il sera question plus loin.

2. Les lignes en pointillés sont de l'artiste.

3. Robert Filliou, *Teaching and Learning as Performing Arts*, op. cit., p. 37 (repris dans le catalogue de la rétrospective Robert Filliou de 1984, op. cit., p. 66).

4. Irmeline Lebeer, « Le Voyage au Pays des concombres », in catalogue de la rétrospective Robert Filliou de 1984, op. cit., p. 208. Sur le peu de matérialité des œuvres de Filliou, cf. également Paul-Hervé Parsy, « Histoires de Filliou », in catalogue de la rétrospective Robert Filliou de 1991, op. cit., p. 11.

5. Daniel Spoerri, « Filliou est mon grand frère, mais moi je suis sa mère », loc. cit., p. 139.

dons plus pratiques, surtout pour un artiste imbu de philosophie zen, on renverra aux objets de Filliou, réalisés par lui-même et visuellement nullement insignifiants malgré la pauvreté voulue des matériaux et l'absence de « métier ». Artiste autodidacte, Filliou se présentait lui-même comme un « génie sans talent ». En accord avec une génération confiante en la créativité spontanée et méfiante envers tout ce qui pouvait la contraindre, Filliou soutient que le génie est celui qui laisse libre cours à ses dons, d'ordinaire bridés par l'apprentissage d'un savoir-faire. Spoerri ajoute toutefois ceci, qui contredit ou corrige quelque peu sa première affirmation : « Rendue visible, l'idée devenait plus forte¹. »

En cela Filliou n'est pas un artiste conceptuel. Plutôt un artiste « spirituel », pour reprendre un mot qui revient fréquemment chez lui pour définir les rapports de l'art et de la pensée, « *both mind and spirit* ». L'art est une « aventure spirituelle », et c'est la poésie qui le lui a rappelé, en le remettant « sur les rails qu'il donnait parfois l'impression d'avoir quitté », dit Filliou² qui vise un art dont la fin semble être de fabriquer un certain genre d'objets à exposer et vendre dans des lieux spécialisés. C'est que le but de l'activité artistique n'est pas « la production d'œuvres d'art en tant que telles », mais « le changement intérieur », opposition qui, pour Filliou, illustre un antagonisme central dans sa pensée, celui qu'il résume par *Built-in versus Built-upon*³, en d'autres termes l'opposition entre ce qui vient s'ajouter à quelque chose sans le modifier et ce qui est intégré, incorporé. Aussi la beauté de l'art n'est-elle pas pour lui celle de ses objets, mais « beauté de la révélation », selon l'excellente formulation de l'artiste Fluxus Ben Patterson⁴. Elle n'existe véritablement que dans l'esprit.

Pour la même raison, le texte a une importance primordiale dans les performances de Filliou, qu'il préfère d'ailleurs appeler des « poèmes-actions ». Ceux-ci

sont cependant bien différents des performances poétiques de la poésie sonore, d'une part en ce que le sens, et non le bruit rythmé que font les mots, a le premier rôle et d'autre part en ce que le ou les acteurs ne sont pas seulement des diseurs, mais se déplacent ou agissent sur la scène selon des règles déterminées par l'auteur, ainsi qu'on le fait dans les pièces de théâtre, que du reste Filliou écrivit entre 1956 et 1959⁵. *Père Lachaise n° 1*, « poème de 53 kilos » (1961, avec Addi Köpcke⁶), ou *The Last French-Fried Potato*, « poème ultime » (1964, avec et sur une idée d'Emmett Williams⁷), durent le temps qu'il faut à deux acteurs pour vider leur valise de gravier ou absorber leur portion de frites. Cependant ceux-ci parlent sans arrêt. Dans le premier cas, pour se demander mutuellement des nouvelles des médiocres préoccupations ou des souffrances misérables de la vie, en rythmant le dialogue de la salutation dogon « *Poïpoi*⁸ », tel un refrain ; dans le second, pour dresser tour à tour en anglais et en français la liste dialoguée de choses disparues, importantes ou non, scandée alternativement par « *no more...* » et « *plus de...* », comme si ce « poème ultime » (qui se termine avec la dernière frite mangée) était le tout dernier acte dans un monde déjà évanoui. Tentation du nihilisme⁹ ou invitation au détachement et au vide intérieur ? Pulsions destructrices ou appel à changer le monde en se changeant soi-même ? Il y a les deux aspects chez Filliou. Tantôt l'espérance du poète l'emporte, comme en témoignent par exemple, serait-ce au second degré, les quatre *Optimistic Boxes* de 1968, et il se montre confiant dans le devenir artiste de chacun, moyen de la vie heureuse ; tantôt la situation semble sans issue à l'économiste lucide, l'art impuissant devant les souffrances des hommes et la poésie futile devant la nécessité de travailler durement pour survivre. Mais « regarder des deux côtés est le pauvre privilège de l'artiste¹⁰ », reconnaît celui qui a si souvent tracé les contours du profil de l'artiste en *Janus*

bifrons. « Peut-être faut-il envisager de ne « rien » faire et non pas de rester inactif¹¹. »

Chez Filliou, toute performance aspire donc à la non-action, comme toute œuvre à l'absence d'opérations. L'œuvre idéale est conçue sur le modèle de la parole immédiatement créatrice de la Genèse, comme le préconise un manifeste de 1966 qui déclare : « On peut créer des œuvres aussi vite que l'esprit créatif. On dit le mot « bleu » à haute voix et la couleur bleue, ou la lumière, apparaît sur la toile, etc.¹² » De même la performance idéale est-elle contemplation, au plus proche de l'ataraxie du sage. Elle révèle ce que Filliou appelle « le secret absolu de la création permanente » et s'énonce ainsi, sous forme d'un poème-action de 1964 empreint de spiritualité orientale,

1. Daniel Spoerri, *ibid.*, p. 140.

2. Robert Filliou, « Entretien avec Robert Filliou », in Jacques Donguy, *Le Geste à la parole*, op. cit., p. 4.

3. Cf. catalogue de la rétrospective Robert Filliou de 1984, op. cit., p. 38 et Robert Filliou, Bruxelles/Hamburg/Paris, Lebeer, 1990, p. 72.

4. Ben Patterson, « La réponse est simple », in catalogue de la rétrospective Robert Filliou de 1991, op. cit., p. 36.

5. Des pièces de théâtre de Filliou sont parues à Liège dans dix numéros de AAREVUE (dir. Richard Tialans) à partir de 1969. Elles ont été republiées François Curlet dans : Robert Filliou, *Théâtre incomplet* (AAREVUE 1969-1987), [s. l.], small noise n° 1, 1987.

6. Texte dans le catalogue de la rétrospective Robert Filliou de 1991, op. cit., p. 39-40.

7. Texte dans Emmett Williams, *The Last French-Fried Potato and Other Poems*, New York, Something Else Press, coll. « A Great Bear Pamphlet », 1967. Il fut d'abord publié dans le numéro 38-40 (intitulé « Poïpoi ouverte ») de la revue *Phantomas*, mai 1963, p. 22.

8. Sur le sens de la référence aux Dogons, on peut se reporter par exemple à l'unique numéro du journal conçu par Robert Filliou et Joachim Pfeuffer, *La Fondation Poïpoi présente : Hommage aux Dogons et aux Rimbauds*, Paris, [Centre Georges-Pompidou] 1978.

9. « Il y a du nihilisme en moi. J'en suis conscient », lit-on au passage dans *Teaching and Learning as Performing Arts*, op. cit., p. 67.

10. Robert Filliou, « Robert Filliou talks about the integration of "Dharma" into his work as an artist », loc. cit., p. 193.

11. Robert Filliou, « The Principles of Poetic Economy », in catalogue de la rétrospective Robert Filliou de 1984, op. cit., p. 132.

12. Robert Filliou, « A Proposition, a Problem, a Danger and a Hunch », in *Manifestos*, New York, Something Else Press, coll. « A Great Bear Pamphlet » 1966 (repris dans le catalogue de la rétrospective Robert Filliou de 1984, op. cit., p. 11).

Robert Filliou

Ample Food for Stupid Thought

New York/Cologne/Paris, Something Else Press, 1965.

[500 ex.] sous forme de 90 cartes postales 12,7 x 17,7 cm, dont 104 dans une boîte en bois. Coll. Denis Ozanne.

[992 ex.] sous forme de livre, 13,2 x 18 cm. 96 p. Coll. particulière.

Traduction et adaptation française par François Jacqmin et Richard Tialans, sous le titre *Idiot-ci, Idiot-là*, Liège, AA Éditions/Yellow Now, 1977. 90 cartes postales 10 x 14 cm.

intitulé *Le Filliou idéal*:

ne pas décider
ne pas choisir
ne pas vouloir
ne pas posséder
conscient de soi
bien éveillé

TRANQUILLEMENT ASSIS

SANS RIEN FAIRE¹

Cette performance est strictement personnelle, comme l'indique le nom de Filliou dans le titre. À chacun ensuite de réaliser la sienne en son nom propre. Dans le commentaire qui accompagne la première publication de ce poème, en 1967, Filliou suggère ainsi que *Le Filliou idéal* n'est qu'une invitation à l'imiter².

Alors, le livre ? Ce qui précède était un détournement nécessaire pour justifier que l'analyse n'accorde qu'une valeur secondaire à la présentation matérielle des publications. L'objet qu'est parfois le livre est au service du contenu de celui-ci, soit qu'il accentue une dimension de sa signification, soit qu'il en renforce visuellement le pouvoir de convaincre. Bien que Filliou ait en effet produit quelques livres qui sont des multiples, proches en cela de livres-objets, et bien que cette différence mérite d'être prise en compte, une approche par le contenu, c'est-à-dire par la pensée qui s'y loge, nous semble plus appropriée qu'une approche par l'aspect extérieur qui inverserait l'ordre d'importance des facteurs dans son art. Seul ce point de vue permet de

respecter une idée chère à Filliou : ce qui définit l'artiste n'est pas le type d'objets qu'il crée et qu'on appelle œuvres d'art, mais ses interventions créatrices dans la société. À cette responsabilité spirituelle et sociale, il subordonne son activité et ses modalités : « J'appartiens à ce groupe d'artistes, ou peut-être à cette génération d'artistes ou à cette population d'artistes, puisqu'il y en a eu de tous temps, qui pensent pouvoir changer le monde dans lequel on vit. C'est ce que j'appelle la participation au rêve collectif, c'est-à-dire que moi j'ai l'impression que l'art dans l'avenir, ou bien sera une participation au rêve collectif d'une façon ou d'une autre, ou bien ne sera pas, et pour moi ça ne fait rien si l'art n'existe pas pourvu que les gens soient heureux³. » Qui se propose d'analyser quelques-uns des livres de Filliou doit donc s'interroger prioritairement – ce qui ne veut pas dire exclusivement – sur leur fonction particulière dans le vaste projet de transformation des hommes et du monde où ils vivent. Trois catégories principales de publications sont discernables du point de vue de leur contenu : les poèmes, les histoires, les documents. Elles seront successivement examinées et illustrées chacune par deux ou trois exemples.

Les poèmes d'abord. Ils peuvent paraître aussi bien sous forme de livre que sous forme de cartes postales. On l'a déjà mentionné au sujet des *Longs Poèmes courts* qui existent sous diverses présentations. Les différences introdui-

tes par là semblent de peu d'importance à Filliou. À moins que pour lui chaque possibilité mérite d'être essayée en vertu d'un de ses principes de conduite : la volonté de non-répétition, soit ce qu'il appelle, en 1962, « l'Autrisme », inventant par ironie son « isme ». Ce « secret relatif de la création permanente » s'énonce ainsi : « Quoi que tu fasses, fais autre chose, quoi que tu penses, pense autre chose⁴ », serait-ce au risque de la contradiction. *Ample Food for Stupid Thought* (Nourriture abondante pour pensée idiote) a été publié par Something Else Press en 1965, simultanément sous forme de livre et sous forme d'un ensemble de quatre-vingt-quinze cartes postales, dans une boîte en bois pour une partie du tirage. Puis, en 1977, l'œuvre a été rééditée en version française sous le titre *Idiot-ci, Idiot-là* par Yellow Now, uniquement en cartes postales. Sur chaque carte de papier glacé blanc ou sur chaque page au format d'une carte, une question est imprimée en gros caractères de bas de casse, à laquelle on ne peut répondre que sottement (d'où le titre) : « Si votre tante était un homme, serait-elle votre oncle ? », « Que feriez-vous par amour ? », « C'est beau, la vie ? », « Pourquoi avoir fait ça ? », « Et si Lénine n'avait jamais existé ? », « Où placer l'idéal ? », « Comment penser à autre chose ? », etc. Peter Franck a remarqué à leur propos que les questions qui ne relèvent pas des interrogations convenues, inquisitrices ou rhéto-



1. Robert Filliou, texte traduit d'après la version originale en anglais, parue dans *A Filliou Sampler* (New York, Something Else Press, coll. « A Great Bear Pamphlet », 1967, p. 10) et reprise dans Robert Filliou, *Teaching and Learning as Performing Arts*, op. cit., p. 95. Ce poème est également repris dans le catalogue de la rétrospective Robert Filliou de 1984, op. cit., p. 70, accompagné de la description de cette performance immobile et silencieuse, avec une traduction française (de Filliou ?) où manque « conscient de soi » et où le « rien » traduit peu rigoureusement le « not » et le « nicht » des quatre premières lignes des textes anglais et allemand.

2. Robert Filliou, *A Filliou Sampler*, op. cit., p. 10.

3. Robert Filliou, in *Robert Filliou*, 1990, op. cit., p. 58.

4. Cf. Robert Filliou, *Teaching and Learning as Performing Arts*, op. cit., p. 90 ; catalogue de la rétrospective Robert Filliou de 1984, op. cit., p. 21 et 96.

Robert Filliou**Poème collectif**

La Louvière [Belgique], Daily-Bul, coll. « Les Poquettes volantes », 1968.

1 000 ex. 13,5 x 11 cm. 24 p.

Robert Filliou & Gianni Bertini**Phantomas, n° 50**

Bruxelles, Théodore Koenig, mars 1965.

[500 ex.] 22,2 cm x 14,4 cm. 20 p.

Coll. particulière.

riques dont la vie quotidienne fournit maints exemples, « sonnent comme une parodie de fabrication de doute existentiel avec en fait un accent juste assez sérieux pour répercuter ce doute ». Il ajoute avec raison qu'à son avis la présentation en cartes postales est plus réussie, car « bien que la séquence soit identique dans les deux versions, les questions acquièrent un impact singulier lorsqu'elles sont isolées les unes des autres comme le sont des cartes (en particulier si elles arrivent toutes seules au courrier)¹ ». Des cartes sont normalement conçues pour être envoyées, ce qu'a fait Filliou² qui du reste a souvent utilisé le réseau postal³, préfiguration d'un réseau universel moins matériel dont il fit ensuite son mot d'ordre et sous lequel il présenta ses travaux, *The Eternal Network* (le Réseau éternel). En outre, ces questions ont également servi de texte pour une performance, Jackson Mac Low les posant l'une après l'autre au public⁴. Tout se tient et tout est bon à l'artiste qui veut arracher à sa torpeur la conscience du lecteur ou du destinataire ou de l'auditeur, peu importe du moment que l'échange peut s'instaurer, par quelque canal que ce soit. Ainsi un

livre peut être des cartes postales ou une performance. Une telle indistinction est essentielle. Il faudra revenir sur cette absence de spécificité.

Bien qu'il ait toutes les caractéristiques extérieures d'un livre, *Poème collectif* (1968) n'est pas non plus un livre à proprement parler. Un livre en puissance, tout au plus, un espace virtuel de poésie. Il s'agit d'une mince plaquette de petites dimensions (13,5 x 11 cm) dont la couverture de papier noir porte – en anglaises au charme suranné imprimées à l'encre blanche – les mentions du titre, de l'auteur, « Robert Filliou et C^{ie} », ainsi que le nom de la collection et de l'éditeur: la série « Les poquettes volantes », éditée par le Daily-Bul, maison fondée au milieu des années cinquante à La Louvière près de Mons en Belgique par André Balthazar et Pol Bury, connue pour sa sympathie envers la littérature surréaliste à la manière belge (moins grave que la française!) et ses suites (Co-

bra, notamment), mais moins connue pour son intérêt à l'égard des artistes Fluxus⁵. La plaquette contient seize pages blanches et une page volante, en papier fort noir comme la couverture, sur laquelle est indiqué « cache-mots ». Toutefois, au début et à la fin, un court texte. Le premier consiste en « instructions »: chaque page vierge doit être remplie par une personne différente qui y inscrit, dans l'ignorance des mentions précédentes, « le nom de 5 à 7 objets-choses, émotions, sentiments, etc. » dont elle souhaiterait se débarrasser. Ce cadavre exquis n'est donc pas complètement aléatoire puisque le sujet est imposé, ainsi que le titre, révélé à la dernière page, telle la morale de l'histoire. On y lit: « Fin de: *Épaves de l'Homme. Poème de sa nature morte.* »

Ce poème aléatoire collectif⁶, potentiel puisque les pages sont vierges, est toutefois la trace non écrite d'une performance faite par Filliou à Arras (qui



1. Peter Franck, *Something Else Press*, op. cit., p. 12.

2. Robert Filliou, *Teaching and Learning as Performing Arts*, op. cit., p. 47-48.

3. Il figure à ce titre dans le livre de Jean-Marc Ponsot, *Mail Art. Communication à distance. Concept*, op. cit.

4. Cf. catalogue de la rétrospective Robert Filliou de 1984, op. cit., p. 14.

5. Cf., par exemple, *Qui êtes-vous? Who are you?* (n° 12 de la revue *Daily-Bul*, éd. André Balthazar et Pol Bury 1968), recueil d'autoportraits d'artistes auquel ont contribué de nombreux artistes Fluxus. Le *Daily-Bul* a aussi édité en 1962 l'un des microlivres de Dieter Roth, *Dagblegt Bull* (cf. supra, chapitre premier: § « De la reproduction de l'art à l'art de la reproduction »).

6. Sous cette appellation est connu un poème réalisé par Filliou en public à la « Misfits' Fair » (Foire des ratés), à Londres, en 1962, à l'aide de roues de bicyclettes tournant sur le modèle des roues de loterie dans les fêtes foraines. Cf. *Phantomas*, n° 50, mars 1965, p. 2-3.

Robert Filliou

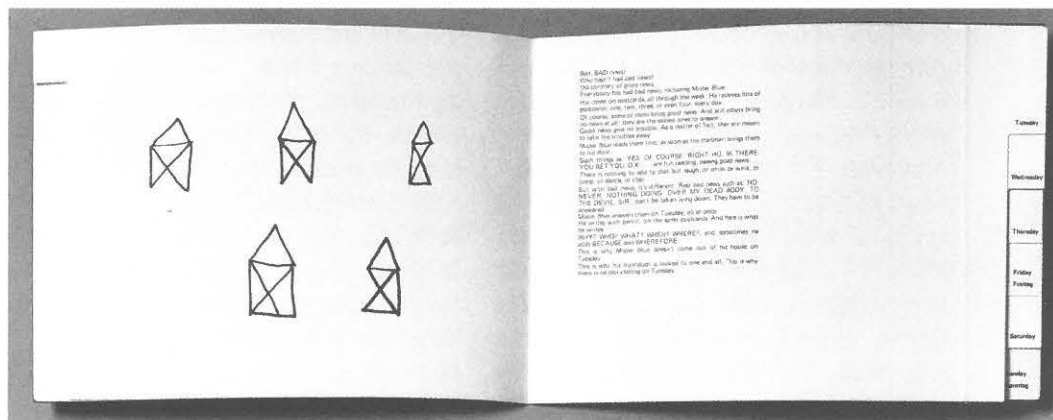
Mister Blue from Day-to-Day. Herr Blau von Tag zu Tag

Avec la collaboration de B. Roth, D. Roth, E. Schult, A. Thomkins, J. Voss, S. Vewerka, Hamburg/Brüssel, Lebeer Hossmann, 1983.

1 000 ex. 21 x 29,7 cm. 28 p.

comportait aussi le « Poème ultime » avec Emmett Williams), avec la participation du public, en 1963. D'autres auraient sans doute utilisé le livre pour publier les résultats de cette manifestation. Filliou les a livrés ailleurs, avec d'autres souvenirs et notes de travail¹; pas dans ce livre cependant, dont les pages blanches invitent de nouvelles personnes à écrire elles-mêmes au lieu de lire un texte écrit par d'autres, à devenir poètes à leur tour, à se purifier effectivement de ce qu'il y a de mort ou de pesant en elles et à entraîner leur entourage dans cet exercice spirituel, au sens religieux autant qu'humoristique de l'adjectif. Publier des résultats n'est pas ce qui intéresse l'artiste. Ce qui l'intéresse, c'est de continuer à propager la « poésie », c'est de donner à d'autres le moyen de se découvrir artistes. C'est pourquoi Filliou, qui à vrai dire n'aime pas beaucoup les ambiguïtés du nom d'artiste, après avoir essayé diverses appellations (poète, bricoleur, etc.), se définit finalement comme un « sourcier² ». Là est l'efficace de ce livre virtuel. La poésie n'est pas comme de coutume dans le livre. Mais le livre est par lui-même poétique, au sens étymologique et productif du mot. Il est comme la baguette du sourcier, qui révèle où est la source.

Quand on fait remarquer à Filliou qu'il est d'accord avec Beuys pour dire que « tout le monde est artiste », il l'ad-



met, à une condition, capitale : renverser la formule en « l'artiste est tout le monde ». Cette inversion a le mérite de prendre acte, avec plus de réalisme que chez Beuys, de la distance qui sépare le virtuel de l'actuel, de la difficulté d'inscrire l'essence de l'homme dans son existence ou, si l'on préfère, de transformer le pédagogisme idéaliste d'un Beuys en la réalité d'un *ethos* : « Tout le monde est potentiellement artiste... mais pour être réellement artiste, tout le monde doit comprendre que les artistes, ceux qui vivent réellement en artistes, font volontairement des sacrifices... Ils se satisfont de peu... assez de ceci, assez de cela³. » Derrière la drôlerie du thème proposé par le poème collectif, n'est-ce pas à une telle ascèse que les lecteurs sont en vérité appelés ? Dès lors, on n'est pas artiste en participant à un poème collectif, on le devient chaque jour en s'exerçant à être le poète de sa propre vie, c'est-à-dire en apprenant peu à peu à se débarrasser de ce qui pèse, retient, fixe, afin de s'ouvrir davantage à l'essentiel. Ce n'est pas l'art qui initie à la liberté, comme le croyait Schiller, c'est la liberté elle-même qui est créatrice et, réciproquement, la création qui est mesure de la liberté. C'est pourquoi le livre devait rester blanc, de façon à éviter de proposer une liste arrêtée de « sacrifices », même à titre d'exemples. À chacun d'identifier ceux qui sont nécessaires à sa libération intérieure. Ce *Poème collectif* est une parfaite illustration de la définition que Filliou donne des poèmes : « des accroissements de

l'espace de liberté⁴ ».

Après les poèmes, les histoires. Véridiques ou inventées, elles sont, pour ainsi dire, des histoires de famille. Elles existent sous forme de livre, de multiple, ou de livre-objet. Sous forme de livre, *Mister Blue from Day-to-Day* (1983). En 1963, Filliou a écrit ce conte pour ses enfants Bruce et Marcelle. Comme vingt ans se sont écoulés avant la publication, c'est à sa petite-fille Eleanor qu'il fut finalement dédié. L'histoire raconte, sous une couverture bleue, les aventures de « Monsieur Bleu jour après jour ». Filliou aime le bleu, couleur du ciel, de la mer et du rêve. Une édition de 1970 a pour titre *Bleu* et une de ses pièces de théâtre met en scène un Monsieur Bleu⁵. Sans doute partage-t-il avec André Breton la croyance que le bleu est aussi la couleur des contes. Peut-être également le souhait qu'ils ne soient pas réservés aux enfants : « Il y a des contes à écrire pour les grandes personnes, des contes encore presque bleus⁶. » À vrai dire Filliou préférerait certainement que les adultes ne délèguent à personne le soin de les écrire et qu'ils soient capables d'expliquer sous cette forme à leurs enfants les choses importantes. C'est pourquoi, sous la rubrique « *Try it yourself* (À vous d'essayer) », il engage ses lecteurs, parents ou éducateurs, à transposer *Teaching and Learning*, dans lequel il est beaucoup question d'éducation, en de nouveaux *Mister Blue* à l'usage des enfants⁷. Filliou n'idéalise pas l'enfant à la manière d'un Rousseau, pas plus en tout cas qu'un Ivan Illich (*Une so-*

1. Robert Filliou, *Teaching and Learning as Performing Arts*, op. cit., p. 33-36.

2. Robert Filliou, « Entretien avec Robert Filliou », in Jacques Donguy, op. cit., p. 48.

3. Robert Filliou, « Robert Filliou talks about the integration of "Dharma" into his work as an artist », loc. cit., p. 194.

4. Robert Filliou, *Teaching and Learning as Performing Arts*, op. cit., p. 23.

5. Elle est la première des pièces de Filliou à être publiée dans AAREVUE (n° 4, 1969) : cf. Robert Filliou, *Théâtre incomplet* (AAREVUE 1969-1987), op. cit.

6. André Breton, « Manifeste du Surréalisme », in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 321.

7. Robert Filliou, *Teaching and Learning as Performing Arts*, op. cit., p. 23.

Robert Filliou

Je meurs trop

Bruxelles/Hamburg, Lebeer Hossmann, 1977.

50 ex. Brique de 21,8 x 11 x 3 cm.

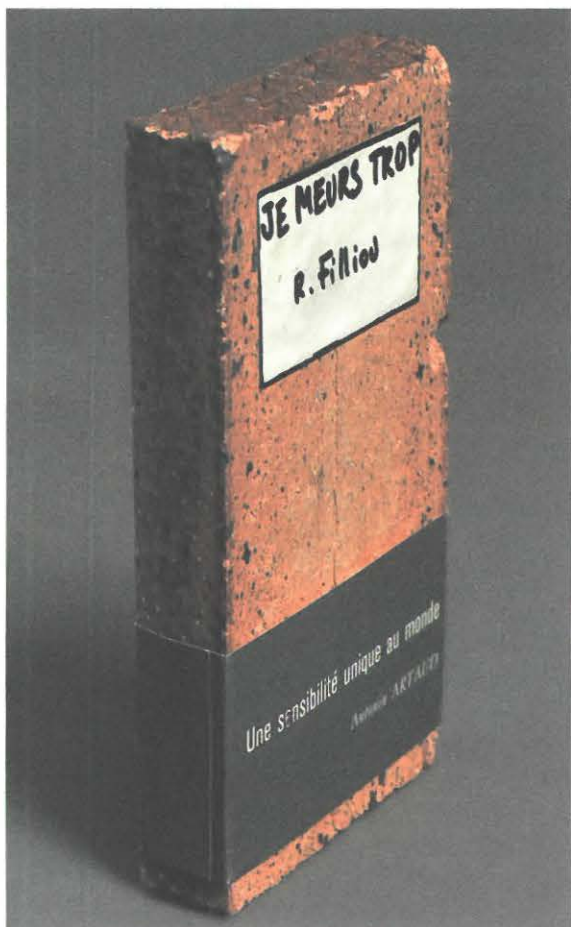
ciété sans école) ou un Alexander Neill (*Libres Enfants de Summerhill*) qui inspirent les pédagogies libertaires des années soixante et soixante-dix. L'enfant n'est pas naturellement bon, mais l'enfance est l'âge du possible, de tous les possibles, quand l'imagination et la liberté n'ont pas encore été brimées par le système éducatif ou conditionnées par le moule social. Filliou attend du jeu, et de la poésie comme jeu, qu'ils aident l'adulte à retrouver l'enfant qu'il a perdu ou étouffé en lui¹.

Du point de vue d'une réflexion sur le livre d'artiste, cependant, l'enseignement est ailleurs. *Mister Blue* conduit à relever l'importance du travail en collaboration, qui est un trait commun à tous les artistes Fluxus. On a déjà noté que les performances de Filliou sont la plupart du temps réalisées à deux, avec la complicité d'un artiste ami, quand ce n'est pas le public tout entier qui est impliqué. Or, ce livre est un exemple

d'œuvre collective. L'histoire a été écrite par Robert Filliou et divisée en autant de journées qu'en compte la semaine. Encore qu'au septième jour, dimanche, le texte avertisse que le dernier épisode a été perdu; mais l'auteur assure l'avoir écrit avant de le perdre! À moins que, le dimanche, l'auteur et Mister Blue fassent comme Dieu le septième jour: ils se retirent de leur création, et peut-être relisent-ils les pages des jours précédents en les trouvant belles. Chaque jour a été confié à un artiste différent (à Dieter Roth et quelques-uns de ses élèves de Düsseldorf: Wewerka, Voss², Schult, Thomkins), à la fois pour qu'il traduise le texte original anglais en allemand et pour qu'il y ajoute quelques dessins, Filliou se chargeant lui-même de ceux du mardi. Dans cette œuvre collective d'amitié, où les rôles des uns et des autres ne sont pas fixés, il n'y a pas de hiérarchie entre les collaborateurs, artistes connus ou encore inconnus, ni de véritable division du travail, les artistes s'improvisant traducteurs du livre et Filliou illustrant lui-même un des épisodes de l'histoire qu'il a écrite.

Filliou n'aime pas seulement le bleu. Il aime aussi la couleur ocre de la brique³. D'une brique ordinaire il va faire, en 1977, son autobiographie. Il n'est pas sans intérêt de connaître le cheminement préparatoire à cette œuvre, faute de quoi on ne peut saisir comment une brique, en dehors de la métaphore familière qui désigne par là un... pavé, peut tenir encore (lointainement) du livre. L'idée remonte à 1963, quand Filliou imagine de faire photographier tous les événements d'une de ses journées et intitule ce projet *Je meurs trop*. Projet non réalisé par manque d'argent⁴. Un peu plus tard, en 1970, le lecteur de *Teaching and Learning* y trouve la recommandation suivante, sous la rubrique « *Do it yourself* (Faites-le vous-même) »: « Faites-vous photographier sans arrêt durant une journée tout à fait normale (lever, travail, repas, jeu, amour, etc.). Reliez les images. Appelez le livre: *Je meurs trop*. C'est votre autobiographie, et la

mienne⁵. » La sienne, parce que dans la banalité des occupations quotidiennes, toutes les vies se ressemblent. En 1977, est édité à cinquante exemplaires l'objet qui nous occupe: une brique sur la partie supérieure de laquelle est collé un rectangle de papier blanc aux bords soulignés de noir, avec, comme sur la couverture d'un livre mais écrites de la main de l'artiste, les mentions de l'auteur, « Robert Filliou », et du titre, « *Je meurs trop* ». Comme un livre qui voudrait attirer l'attention, la brique est entourée d'une bande de papier (trouvée telle quelle) sur laquelle est imprimée une formule du genre de celles que les éditeurs en mal de publicité empruntent aux journalistes qui ont parlé favorablement d'un ouvrage: ici, « une sensibilité unique au monde », et, dessous, le nom d'Antonin Artaud. Cette sensibilité originale est pourtant contredite par l'aspect quelconque et brut de la brique. Bizarrie: le *e* de « sensibilité » est corrigé à la main par un *a* énigmatique qui le surcharge. Toute une série de briques, de « livres-briques », disait Filliou en en parlant⁶, s'ensuivront à partir de 1981, éditées par les « Éditions friandes



1. Sur l'importance de l'enfant pour Filliou, sur l'inscription de ce thème dans le contexte des années soixante et la pensée artistique en général, cf. Paul-Hervé Parsy, « Histoires de Filliou », in catalogue de la rétrospective Robert Filliou de 1991, op. cit., p. 13, et Roland Recht, « L'homme sans qualités », ibid., p. 17 et 20. Mais l'un et l'autre font de Filliou un artiste rousseauiste, nostalgique de la pureté et de l'innocence enfantines, alors que dans le même catalogue, on lit ce passage d'un entretien de l'artiste en 1972 où il déclare: « Je ne dis pas que les enfants naissent bons, je n'en suis pas à ce stade-là; je ne suis pas au stade de l'homme sauvage. » (Ibid., p. 78.) On a rappelé au début quelle conscience Filliou avait du mal en l'homme.

2. Chaque fois que dans ce livre il est question de Voss, il s'agit du dessinateur, imprimeur, auteur, éditeur et libraire de livres d'artistes (né à Hildesheim en 1945 et vivant à Amsterdam où il a créé la librairie Boekie Woeckie), non du peintre (né à Hambourg en 1936 et vivant à Paris). Tous deux portent le même prénom, Jan.

3. Georg Jappe, « Einige Erfahrungen mit Robert Filliou », in catalogue de la rétrospective Robert Filliou de 1984, op. cit., p. 202.

4. Cf. catalogue de la rétrospective Robert Filliou de 1984, op. cit., p. 35.

5. Robert Filliou, *Teaching and Learning as Performing Arts*, op. cit., p. 74.

6. Robert Filliou, entretien avec l'auteur, galerie Bama, 6 octobre 1983.

d'ailles » (Wingprone Editions), fondées par Filliou pour l'occasion, lequel se met alors à signer son nom avec trois *l*. Les ailes, et les trois *l*, symbolisent la légèreté, la liberté, l'élévation.

Il est cependant étrange que ce soit à propos de briques que surgisse ce motif du vol et de l'aérien, même s'il arrive à l'artiste d'utiliser des briques creuses, dont il aime la forme et le vide intérieur, dans des installations de 1982 qui sont nommées *Briquolages*. Encore une fois, l'explication n'est pas dans l'objet en lui-même, mais dans la pensée qui peut s'y greffer, en l'occurrence grâce au jeu de mots qu'il autorise. Sans citer leurs noms, Filliou associe en effet cette série de briques au thème du bricolage mis en avant par Lévi-Strauss pour décrire le fonctionnement « mythopoétique » de la pensée sauvage et par Barthes, d'une autre façon, pour analyser le texte comme une machine intertextuelle : « Tout travail, dit-on, tout discours est bricolage. En prenant l'expression au pied de la lettre, j'ai pris un réel plaisir à (essayer de) rendre ses ailes à un matériau aussi grandiosement terre à terre que la brique¹. » Si la pensée ou si le livre est bricolage, le « briquolage » peut réciproquement, par la magie d'une étymologie sonore facétieuse, faire bon ménage avec la pensée et le livre. D'où les briques-livres ou, pour parler comme Filliou, les « livres-briques ».

Aussi bien Filliou dut-il se reconnaître dans la logique du bricoleur étudiée par Lévi-Strauss dans des lignes qui connu-

rent, au cours des années soixante et soixante-dix, une immense fortune. Filliou déclare par exemple : « Pour moi, généralement, ce sont les matériaux qui me donnent l'idée, pas l'idée qui me donne les matériaux. Le plus souvent ça part de ce qui m'entoure et en l'utilisant un concept viendra. [...] En général, je vais employer ce qui est disponible parce que c'est ce qui est disponible qui m'a permis de concevoir la chose². » Autrement dit, essentielle dans l'œuvre, l'idée n'est pas pour autant première. Ce disant, Filliou ne confirme-t-il pas, outre son éloignement de tout intellectualisme, les analyses du début de *La Pensée sauvage* quand Lévi-Strauss insiste sur le fait que le bricoleur n'a pas de « projet » et travaille dans la contingence de l'occasion, qu'il s'arrange avec « les moyens du bord », et qu'en cela il s'oppose à l'ingénieur bien qu'il aboutisse souvent à des résultats « brillants et imprévus³ » ? Nul doute que Filliou, outre une description appropriée à sa manière de procéder, vit là un écho de ses réflexions sur la supériorité du génie sur le talent. Enfin, le bricolage selon Lévi-Strauss ouvre plus largement la possibilité de reprendre la question du ready-made qui, on l'a vu plus haut, intéresse Filliou : chez Duchamp, ce sont les objets qui sont trouvés et, si leur fonction est suspendue, leur apparence banale est préservée. Lévi-Strauss, en soulignant la part de détournement inventif inhérente au bricolage ordinaire, donne à Filliou le moyen de penser son propre bricolage artistique, où ce sont non seulement les matériaux qui sont *ready made*, mais encore l'idée qu'ils suggèrent pour élaborer à partir d'eux des objets cependant inédits ; leur dépouillement est transcendé par l'imagination, la poésie, la spiritualité dont ils sont l'incarnation fragile. Ainsi de la brique.

Quel sens a donc la métamorphose en livre de la brique de *Je meurs trop* ? Celle-ci est pleine et lourde. La forme du parallélépipède du livre qui s'y associe dans ce cas précis renvoie-t-elle,

comme dans les *briquolages*, à la légèreté de l'esprit ? C'est peu vraisemblable. La substance de la vie qui est censée y être contenue, puisqu'il s'agit d'une autobiographie, oppose-t-elle à sa lourdeur l'immatériel de cette « sensibilité unique au monde » attribuée à Artaud et qui était celle, profondément douloureuse, de Filliou ? Ce n'est pas certain. Cette brique, massive, dont la clôture est redoublée par la bande de papier qui l'entoure, évoquerait plutôt un tombeau avec des inscriptions sur la pierre, en accord avec son titre. Afin de dire, peut-être, qu'inscrire le récit d'une vie, l'enfermer en un volume ou l'immobiliser dans des photographies – puisque tel était le projet initial – c'est non pas la préserver, mais la perdre un peu plus⁴. Ce qui pourrait rendre raison de la correction de « sensibilité » en « sansibilité », indiquant la privation des sens, la destruction de la sensibilité et de son unicité par le livre-tombeau qui prétend en être le gardien.

Ultérieurement, vers 1984, d'autres briques seront éditées (la première, dédiée à Broodthaers, autre poète, et ami) : briques nues, qui ne comportent que l'indication « Sans objet. *Without object* », en capitales, imprimées, dirait-on, au tampon, directement sur la brique. Encore la négation, le « sans » de « sansibilité ». « Mais c'est quand même un objet ? », demande-t-on à Filliou, qui répond : « Non, ce qui nous empêche de voir les molécules, ce ne sont que tous nos sens et la lumière⁵. » Immatérialité de la matière ? Les sens comme autant d'obstacles entre l'homme et l'invisible ? Appel à une perception spirituelle, dégagée de l'illusion de la permanence des choses ? Ce serait une autre interprétation, mystique, bouddhiste sans doute, de la correction sur la bande et de l'objet tout entier. Mais « Sans objet » veut dire aussi : sans finalité, sans raison d'être. On retrouverait l'idée de l'inutilité de l'entreprise autobiographique. Ou plus profondément, la distance, celle du détachement ou celle du scepticisme, de Filliou à l'égard de ses

1. Robert Filliou, catalogue de la rétrospective Robert Filliou de 1991, op. cit., p. 125.

2. Georg Jappe, « Einige Erfahrungen mit Robert Filliou », loc. cit., p. 202.

3. Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 26-27.

4. « Peut-être parler, et certainement enregistrer ses mots au magnétophone, créer, rendre durable, s'approprier, employer le possessif..., toutes ces choses consistent simplement à "momifier" : un objet, une chose, une émotion, une institution, une idée, etc. », dit Filliou (catalogue de la rétrospective Robert Filliou de 1984, op. cit., p. 106, dans une traduction modifiée, refaite par nous à partir du texte anglais, plus clair).

5. Georg Jappe, « Einige Erfahrungen mit Robert Filliou », loc. cit., p. 202.



Robert Filliou

Je disais à Marianne. I was Telling Marianne.

Ich sagte zu Marianne

Köln, Editions Mat-Mot/ Galerie Der Spiegel, 1965.

250 ex. 96 cartes sous emboîtement. 28 x 28 x 3,5 cm.

George Brecht & Robert Filliou

Games at the Cedilla, or the Cedilla Takes Off

New York, Something Else Press, 1967.

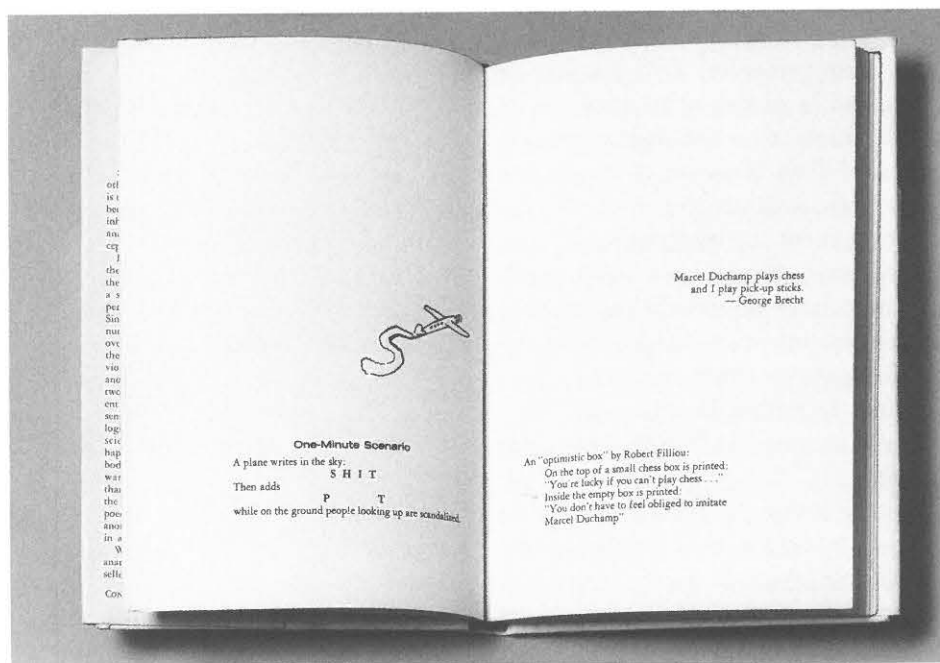
[1 945 ex.] 20,5 x 14 cm. 154 p.

propres œuvres. Version détachement : cet objet n'est pas si important ; version scepticisme : faire de l'art sert-il à quelque chose ?

Plus proche du livre, au moins par son contenu narratif, un autre multiple raconte la vie de Filliou, véritablement cette fois. Autant la brique de *Je meurs trop* est d'abord un objet (et un objet de perplexité) même s'il figure un livre, autant *Je disais à Marianne* (1965) est un livre-objet¹ et pourrait exister aussi, quoique moins heureusement, en forme de livre ordinaire, à l'instar des cartes postales de *Ample Food for Stupid Thought*. Car il s'agit encore de cartes, d'un plus petit format. *Je disais à Marianne* se présente sous un emboîtement de moleskine noire dans lequel quatre-vingt-seize vignettes imprimées sur des plaquettes de carton sont empilées dans

six compartiments en bois blanc ; au dos de chaque vignette est inscrite une phrase en trois langues, le français, l'anglais et l'allemand. Filliou a raconté lui-même l'origine de cette œuvre, sorte de jeu des sept familles autobiographique, belle illustration de l'idée chère à Fluxus et à l'auteur de *Games at the Cedilla* selon laquelle l'art, comme la vie, est un jeu dont il faut renouveler constamment les règles : « Au début des années soixante, mon ami Daniel Spoerri a trouvé au marché aux puces de petites cartes avec parfois un dessin – par exemple une petite fille, une robe, un miroir ou une table. J'ai commencé à y écrire mon autobiographie. "Une table me rappelle que très souvent je roule sous la table"². » L'autobiographie consiste ainsi en de brefs souvenirs racontés à Marianne, la compagne et complice, souvenirs frag-

mentaires, tous mis sur le même plan, qu'ils soient drôles ou tragiques, importants ou anodins. Petites et grandes choses qui font une vie. Une même image peut servir plusieurs fois, accompagnée de légendes différentes, en rapport direct, lointain ou inexistant avec l'illustration. Filliou n'est-il pas l'inventeur du « principe d'équivalence » nécessaire à la « création permanente » qu'il énoncera bientôt ainsi : « Bien fait = mal fait = pas fait³ » ? Trois éventualités équivalentes qui décident ici aussi de la relation aléatoire entre les dessins trouvés et les souvenirs rassemblés auxquels ils sont librement associés. Certains rapprochements sont l'occasion de plaisanteries. Ainsi à l'image d'une casquette est attachée une fois le souvenir suivant : « J'ai perdu la tête. » D'autres cultivent le cliché : « J'ai été emprisonné en 1944 » est



1. C'est sous ce terme que Filliou le désigne dans le catalogue de la rétrospective *Robert Filliou de 1984*, op. cit., p. 157.

2. Robert Filliou, *ibid.*, p. 105. C'est en 1962 que Spoerri lui fit cadeau de ces cartes.

3. On en trouve une première formulation chez Duchamp : « [...] L'art peut être bon, mauvais ou indifférent mais [...] quelle que soit l'épithète employée, nous devons l'appeler art : un mauvais art est quand même de l'art comme une mauvaise émotion est encore une émotion. » (*Duchamp du signe*, écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet, Paris, Flammarion, 1976, p. 188.)

Robert Filliou

Research in Dynamics and Comparative Statics

Bruxelles/Hambourg, Lebeer-Hossmann, 1973.

Valise en bois contenant 29 chemises et une cassette.

30 ex. 30,7 x 49,5 x 12,5 cm.

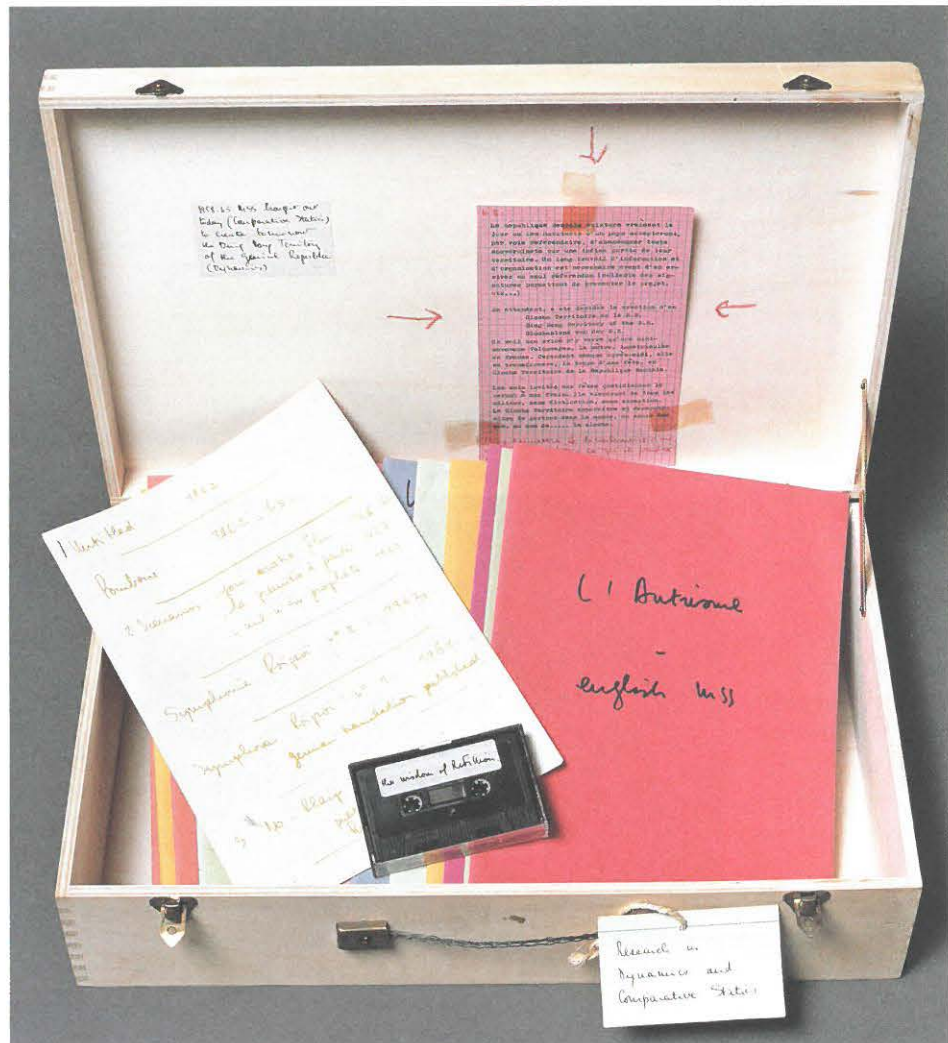
suscité par le dessin d'un oiseau en cage. Ce multiple fut édité en 1965 par Daniel Spoerri (en collaboration avec Karl Gerstner) qui avait fondé à son arrivée à Paris en 1959 les Éditions MAT, Multiplication d'Art Transformable¹, afin de promouvoir le multiple, c'est-à-dire un objet qui pût bénéficier d'une diffusion élargie sans perdre les qualités de l'œuvre originale. Le souci de multiplier les œuvres s'accorde à l'esprit de ce que Filliou appellera peu après *Eternal Network*, la notion de réseau devant selon lui remplacer celle d'avant-garde, inutile, voire nuisible, parce que l'art doit être partout².

La dernière catégorie que nous distinguerons dans les publications de Robert Filliou concerne des documents, dont, on va le voir, le statut est varié, et par contrecoup celui du livre qui les recueille. Quand il y a livre, car une valise fait bien l'affaire lorsqu'il faut regrouper et transporter son œuvre: dans le cas de Filliou, ses écrits, et non, comme Duchamp et sa *Boîte en valise* de 1941, la collection de ses tableaux en miniature. C'est une valise de poète, donc, que *Research in Dynamics and Comparative Statics* de 1973. Le choix de cet objet concorde avec la philosophie du nomadisme³ qui est pour Filliou la condition de la liberté et de la santé de l'esprit: il lui est arrivé de jouer sur le mot anglais *nomadness* (nomadisme) en le décomposant en *no madness* (pas

de folie). « L'Autrisme » n'est-il pas l'extension du nomadisme à tous les aspects de l'existence et de la pensée? Dans cette valise, on trouve les manuscrits de l'artiste depuis 1958 (premiers poèmes, scénarios de « poésie-action », textes divers) reproduits en fac-similé, bien rangés dans vingt-huit chemises de couleurs différentes, portant des titres inscrits au stylo feutre noir ou de couleur et accompagnées d'une liste récapitulative. À cela s'ajoute une cassette enregistrée qui comporte deux œuvres sonores: *Singing Sade*, qu'on peut aussi comprendre *Singing Sad* (Chanson de tristesse), est, psalmodiée par Filliou, une ballade tragique plus que sadique, encore que le texte en soit bien de Sade,

litanie monotone de crimes, atrocités et martyres en tout genre; l'autre face a pour titre *The Wisdom of R. Filliou* (La Sagesse de R. Filliou). On écoute et cette fois on n'entend rien. C'est que savoir se taire est la plus discrète et la plus difficile des sagesse. Filliou, qui connaît et aime Cage, a sans doute appris de lui que le silence de l'artiste le rend attentif au monde, et du bouddhisme que la vacuité est condition de la sagesse.

« La valise en elle-même est l'original », est-il indiqué à la fin de la liste manuscrite qui fait office de table des matières. Autrement dit, les documents reproduits sont les mêmes, mais chaque valise est différente: une valise en bois blanc, dont les trois dimensions sont



1. MAT renvoie aussi au début du titre de la revue de Spoerri à Darmstadt, *Material* (cf. « Entretien avec Daniel Spoerri » par Jacques Donguy, in *Poésure et Peinture*, op. cit., p. 469). Elle cessa précisément de paraître en 1959.

2. Georg Jappe, « Einige Erfahrungen mit Robert Filliou », loc. cit., p. 202. De là l'adaptation française de *Eternal Network* en « Fête permanente ».

3. Marianne Filliou conservait effectivement les manuscrits de Robert Filliou dans une vieille valise de cuir qui les accompagnait dans leurs nombreux déménagements. La philosophie du nomadisme s'enracine, chez Filliou, dans une expérience d'abord subie, pour cause de pauvreté chronique.

Robert Filliou

Research at the Stedelijk Nov. 5 - Dec. 5 1971

Amsterdam, Stedelijk Museum, 1971.

27.5 x 20.7 cm. 24 p.

Coll. particulière.

indiquées au pastel sur le bois et dont la poignée de cuir a été remplacée par du fil de fer. Une étiquette y est accrochée. On lit, écrites à l'encre noire, les indications suivantes: « 17704 cm³ de Pré-Territoire de la République géniale. » Une utopie dans une valise. Avec la valise, plus exactement. Car celle-ci n'est pas un emboîtement amusant ou un pittoresque substitut de reliure; elle ne contient pas seulement la philosophie et la constitution qui fondent le Territoire,

elle est elle-même une parcelle du Territoire, plus exactement du Pré-Territoire où doit se préparer l'avènement de la république utopique. Collée à l'intérieur du couvercle, une fiche en bristol porte une déclaration en français, tapée à la machine, dont voici un extrait:

La République géniale existera vraiment le jour où les habitants d'un pays accepteront, par voie référendaire, d'abandonner toute souveraineté sur une infime partie de leur territoire. [...]

En attendant a été décidée la création d'un

Cloche Territoire de la R. G.

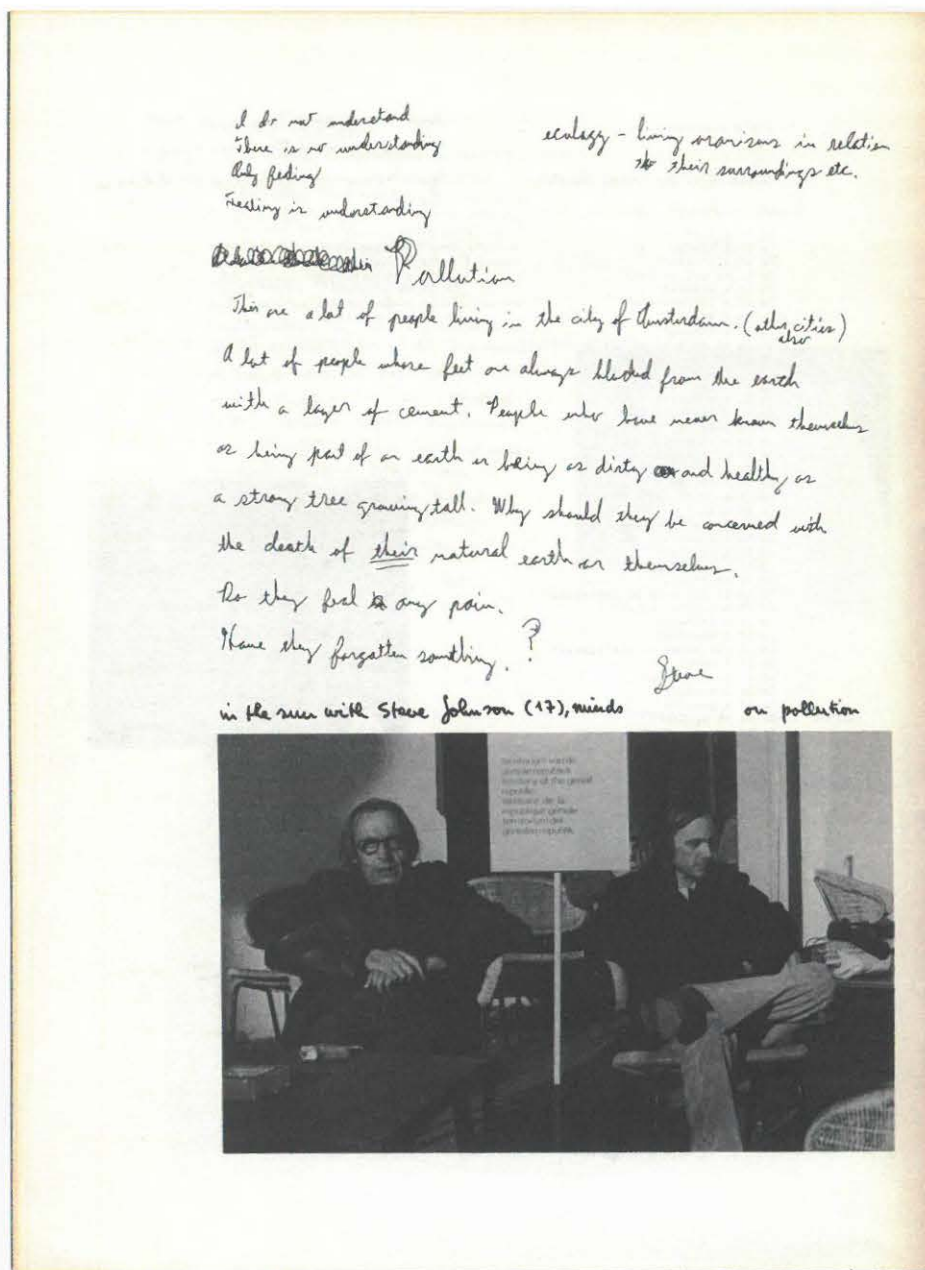
Ding Dong Territory of the G. R.

Glockenland von der G. R.

Un œil non avisé n'y verra qu'une mini-caravane Volkswagen, la nôtre, immatriculée en France. Cependant chaque après-midi, elle se transformera, le temps d'une fête, en Cloche Territoire de la République géniale. Les amis invités aux fêtes quotidiennes le seront à nos frais. [...]

Pour cette raison, l'utopie connue au bout d'un certain temps de fonctionnement effectif des problèmes budgétaires mortels. C'est alors que l'édition de la valise fut imaginée pour aider à l'achat du moulin de Flayosc où le territoire était sis. Quiconque achetait une valise participait donc à la réalisation de l'utopie. À l'encre rouge, au bas de la proclamation que l'on vient de citer en partie, Filliou justifie le tirage, mais en même temps la nécessité de procéder à cette édition pour financer la République: par exemple, « 17/30 permettra le déroulement d'une quantité de fêtes, ce qu'il faudra démontrer ». « Je me rappelle, raconte Irmeline Lebeer, l'éditeur, que la République géniale devait entretenir des relations diplomatiques avec la Chine populaire, que Fourier y était vénéré [...] ».

Ce devait être une République des génies. Le génie d'une personne, son *ingenium*, est l'ensemble de ses qualités natives. La République géniale voulait accueillir les « médiocres », tous ceux qui ne sont qu'eux-mêmes, sans talents surajoutés, afin qu'ils jouissent de la liberté nécessaire à l'expression de la « créativité » que Filliou supposait également répartie en chacun. Elle devait opposer aux savants, qui ne cherchent pas parce qu'ils savent, ceux qui cherchent parce qu'ils ne savent pas¹; oppo-



1. Irmeline Lebeer, « Le Voyage au Pays des concombres », *loc. cit.*, p. 206.

Robert Filliou

Lehren und Lernen als Aufführungskünste.
Teaching and Learning as Performing Arts.
Köln / New York, Kasper König, 1970.
21 x 27 cm, 230 p.

ser à l'immobilisme le mouvement. Tel est le sens du titre donné à cette valise: *Recherche en dynamique et statique comparée*. C'était une république poétique. Cela aurait réjoui Filliou de savoir – peut-être le savait-il – qu'un des plus grands utopistes anglais, Robert Burton, avait au XVII^e siècle baptisé « République poétique » la société idéale qui devait remédier à la mélancolie politique de son temps. Comme Filliou, il recommandait le loisir, condition de l'invention, elle-même condition de la joie. Toutefois, à la différence de Filliou, il ne croyait plus, un siècle après Thomas More, à l'utopie. Il la traitait en motif littéraire et « son principal objet [était] le Livre, admirable et vain », écrit Starobinski dans sa préface à l'édition française d'une partie de l'*Anatomy of Melancholy*². Pour Filliou, au contraire, tel n'est pas le cas, ni de la valise ni des livres dont il sera question pour finir. Chacun à sa manière n'est qu'un moyen au service de l'utopie. La valise fut ainsi une ingénieuse et symbolique solution à l'impécuniosité de l'utopiste. On aurait beau jeu de sourire de la naïveté d'un tel rêve. On aurait tort: à partir de 1971, Filliou consacra plusieurs années de sa vie et beaucoup d'énergie à essayer avec Marianne de vivre son utopie et de faire vivre le Territoire, tentative pour harmoniser liberté de l'individu et organisation collective dans une communauté libertaire. Par exemple, à la place d'une exposition conventionnelle, il l'installa provisoirement au Stedelijk

museum d'Amsterdam pour un « joint work (travail en collaboration) » de questions-réponses avec les visiteurs, dont témoigne la publication *Research at the Stedelijk Nov. 5 – Dec. 5 1971*. On ne peut en dire autant de la plupart des théoriciens de la politique bien qu'ils passent pour plus pragmatiques que les poètes de l'utopie. Un jour de lassitude, Filliou tira courage de cette parole de Maître Eckhart: « S'il me manque la force mais non la volonté, pour Dieu je

muniquant l'état des recherches et le moyen de les prolonger de son côté. Il y a une pédagogie de l'utopie chez Filliou, mais une pédagogie par l'exemple. Il ne peut en effet sans contradiction y avoir d'école de la création permanente; seulement une « non-école », comme celle que Robert Filliou et George Brecht créèrent à Villefranche-sur-mer dans le cadre des activités de leur non-magasin à l'enseigne de La cédille qui sourit. Une non-école, sans maîtres ni élèves, « lieu



Auf und ab, 3 Jahre der Arbeit, und jetzt erschienen im Verlag Gebr. König, Köln - New York, die erste Fassung LEHREN UND LERNEN ALS AUFFUEHRUNGSKUNSTE von ROBERT FILLIOU und dem LESER, wenn er will. Unter Mitwirkung von JOHN CAGE, BENJAMIN PATTERSON, GEORGE BRECHT, ALLEN KAPROW, MARCELLE, VERA und BJOESSI und KARL ROT, DOROTHY IANNONE, DITER ROT, JOSEPH BEUYS. Dies ist ein Multibuch. Der Schreibraum des Lesers ist beinahe so umfangreich, wie der des Autors.



Off and on 3 years of work and now VERLAG GEBR. KOENIG, KOELN - NEW YORK publishes the first draft of TEACHING AND LEARNING AS PERFORMING ARTS by ROBERT FILLIOU and the READER if he wishes, with the participation of JOHN CAGE, BENJAMIN PATTERSON, GEORGE BRECHT, ALLEN KAPROW, MARCELLE, VERA and BJOESSI and KARL ROT, DOROTHY IANNONE, DITER ROT, JOSEPH BEUYS. It is a Multi - book. The space provided for the reader's use is nearly the same as the author's own.

l'aurai donc fait et personne ne pourra le contester ou en douter³. »

Du reste, le Territoire de la République géniale était l'aboutissement concret d'un projet de longue date. Deux livres très différents en sont les jalons à bien des égards complémentaires. *Games at the Cedilla* (1967) et *Teaching and Learning as Performing Arts* (1970). Ces livres ne sont pas seulement des témoignages, mais la communication de résultats expérimentaux et d'exercices préparatoires, moins destinés à éduquer le futur citoyen de la République géniale qu'à inciter le lecteur à reprendre à son compte l'expérience en lui com-

d'échange insouciant d'information et d'expérience », était-il précisé sur son papier à lettres⁴.

Games at the Cedilla, or the Cedilla Takes Off (1967) est présenté sur le rabat de la jaquette comme « un rassemblement de recherches esthétiques, conçu exactement de la même manière qu'un compte rendu d'expériences par un savant, et dans le même esprit ». Il convient de se souvenir que Filliou fut économiste et George Brecht chimiste. L'ordre chronologique est donc préféré à une classification par sujet afin que soit restitué le développement de recherches différentes menées paral-

1. « La recherche n'est pas le domaine privilégié de ceux qui savent. Au contraire, c'est le domaine de ceux qui ne savent pas. » (Feuillet d'information de l'exposition « Research at the Stedelijk », reproduit à la première page de Robert Filliou, *Research at the Stedelijk Nov. 5 – Dec. 5 1971*).

2. Jean Starobinski, « L'utopie de Robert Burton », préface à Robert Burton, *L'Utopie ou la République poétique*, trad. Louis Évrard, Paris, Obsidiane / L'Âge d'Homme, 1992, p. 11.

3. Robert Filliou, « The Principles of Poetic Economy », loc. cit., p. 132.

4. Il est reproduit dans *Teaching and Learning as Performing Arts*, op. cit., p. 199 et dans le catalogue de la rétrospective Robert Filliou de 1984, op. cit., p. 116.

lèlement. Ce qui n'empêche pas qu'on puisse lire le livre au hasard, qu'on le prenne et l'abandonne, comme on le ferait d'un *toilet book*, ajoutera plus tard Filliou¹ dont le sérieux scientifique sait préserver la fantaisie et n'étouffe jamais l'humour. Il est vrai que les recherches en question s'y prêtent, ainsi qu'on va le voir. Dans ce livre, on trouve donc toutes sortes de documents (textes et lettres, croquis, photographies, articles de journaux locaux, etc.) propres à restituer les moments forts de l'aventure commune de deux artistes qui décidèrent, en 1965, de s'installer avec leur famille à Villefranche dans le but de la transformer tout entière en « ville des arts ». Ils commencèrent par ouvrir un atelier-magasin où étaient vendues « toutes sortes de choses qui ont ou n'ont pas de cédille dans leur nom (français) ». « Nous conçûmes La cédille qui sourit comme un centre de création permanente, ce qu'il devint. Nous faisons des jeux, inventions et désinventions des objets, correspondions avec les humbles et les puissants, buvions et parlions avec nos voisins, fabriquions et vendions par correspondance des *suspense poems* et des rébus. Nous rassemblâmes le début d'une anthologie de malentendus et d'une anthologie de plaisanteries et commençâmes à en filmer quelques-uns parallèlement à nos scénarios d'une minute [...]»². Le livre est le recueil de toutes ces activités.

Toutefois, son véritable sujet va au-delà de la collection d'anecdotes: il concerne « les significations et les utilisations de l'expérience esthétique », comme le remarque son éditeur Dick Higgins³. L'expérience dura trois ans, de 1965 à 1968, et cessa pour cause de faillite⁴. Mais le magasin fut aussitôt relayé par une coordination mondiale, sans mur, moins tributaire des prix des loyers: « *Eternal Network* », librement traduit en français « La Fête permanente » et en allemand « *Das ständige Geschehen* ». Au début, Filliou, à qui revient l'idée initiale de cette communauté artistique, avait pensé à une « librairie humoristique ».

Ce fut plus, un essai de phalanstère ouvert à tous ceux qui passaient, dont la règle non écrite était celle qui fonde les « principes d'économie poétique » de Filliou pour une société ni capitaliste ni socialiste mais artistique: réconcilier le travail et le jeu. Dans l'esprit de Filliou, cette équation entre travail et jeu est inséparable d'une équation complémentaire établie entre art et pensée, « pensée au sens d'un processus de développement et d'apprentissage⁵ ». Ce qui sera le sujet du livre suivant.

Pour Filliou, en effet, l'artiste doit être un « animateur de pensées⁶ ». C'est dans cet esprit qu'à partir de janvier 1967 il prépare durant trois ans *Lehren und Lernen als Aufführungskünste. Teaching and Learning as Performing Arts*, soit en français *Enseigner et Apprendre, arts vivants*, publié en 1970. Ce livre à l'italienne de deux cent trente pages, reliées par une spirale métallique, sous une couverture de carton souple, est un « multi-livre⁷ », c'est-à-dire un livre écrit en collaboration avec les lecteurs, auxquels l'auteur réserve un espace égal au sien. Concrètement, la plupart des pages sont divisées horizontalement en trois parties, une pour la version originale en anglais, une pour sa traduction en allemand, la troisième pour chaque lecteur. Autrement dit, la partie médiane des pages est blanche. Filliou, certes, fait part au lecteur de ses expériences, performances et publications passées ou de ses réflexions sur les conditions de réalisation d'un monde de liberté et d'une société anarchiste, au nombre desquelles le jeu est la plus importante. Mais régulièrement il le sollicite par des questions, des invitations à procéder à des exercices du même ordre (« À vous d'essayer⁸. »), des encouragements à en inscrire les résultats sur la partie qui lui est attribuée (« C'est un long livre court à continuer chez soi⁹. ») et lui donne ici ou là une page blanche – un espace de liberté – supplémentaire (« Vous avez utilisé votre espace? en voici un peu plus¹⁰. »), etc. Un tel livre cherche à supprimer la position dominante de

l'auteur – et de l'enseignant qu'est ici l'auteur – en transformant le lecteur en coauteur, en coacteur. Comme l'indique le titre, l'apprentissage n'est pas moins actif que l'enseignement. Tous deux sont des *performing arts*¹¹.

Ce livre tente donc d'introduire dans le domaine du livre, et dans le rapport auteur/lecteur, l'idée qui est déjà à l'œuvre dans l'art de la « performance » et antérieurement dans un certain théâtre d'avant-garde inspiré par les écrits d'Artaud, tel le bien nommé *Living Theater*¹² (le terme de *performance* provient du vocabulaire théâtral): l'abolition de la distinction acteur/spectateur. « La lecture est aussi une performance¹³ », prend soin de préciser Filliou sur la page où figure la table des matières de son livre, c'est-à-dire là où sa fonc-

1. Robert Filliou, *Teaching and Learning as Performing Arts*, op. cit., p. 198 (repris dans le catalogue de la rétrospective Robert Filliou de 1984, op. cit., p. 40).

2. Robert Filliou, *ibid.*

3. Dick Higgins, « Structural Researches », *The Something Else Newsletter*, vol. I, n° 8, April 1968, p. 3 (repris dans *foew&ombwhnw*, op. cit., p. 143).

4. Robert Filliou, *Teaching and Learning as Performing Arts*, op. cit., p. 203.

5. Robert Filliou, catalogue de la rétrospective Robert Filliou de 1984, op. cit., p. 184.

6. Robert Filliou, « The Speed of Art », in catalogue de la rétrospective Robert Filliou de 1984, op. cit., p. 96.

7. Robert Filliou, *Teaching and Learning as Performing Arts*, op. cit., p. 12.

8. Robert Filliou, *ibid.*, p. 23.

9. Robert Filliou, *ibid.*, p. 9.

10. Robert Filliou, *ibid.*, p. 25.

11. L'expression anglaise désigne ce qu'en français on nomme « arts du spectacle » ou « arts de la scène » (danse, musique, théâtre), c'est-à-dire les arts qui impliquent une exécution ou une représentation in vivo. Dans le contexte de la pensée artistique de Filliou, les traductions françaises usuelles sont malheureuses car on y perd la référence à l'action vivante au profit de son contraire: la représentation, que la pensée Fluxus est unanime à critiquer pour la coupure qu'elle introduit entre art et vie (Cf. Dick Higgins, *Postface / Jefferson's Birthday*, New York, Something Else Press, 1964, trad. fr. par Nicolas Feuillie: *Postface. Un journal critique de l'avant-garde*, [Dijon], Les presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2006, p. 31). Après réflexion et discussion, le titre de la traduction française a été choisi pour respecter l'esprit plutôt que la lettre du titre original.

12. Robert Filliou (*ibid.*, p. 31) mentionne une rencontre avec Julian Beck.

13. Robert Filliou, *ibid.*, p. 15. Signalons au passage que, dans son texte, Filliou utilise parfois *performance arts* pour *performing arts*.

tion d'auteur, assumant la direction de l'ouvrage, est la plus affirmée. La formule n'est pourtant nullement une clause de style. Si la liberté ne commence pas à s'exercer dès le livre et la lecture, Filliou aura échoué puisque ce que le livre donne à lire, ce sont des travaux pratiques de libération individuelle. Les lire sans les faire, c'est comme lire un manuel de sport dans un fauteuil. Ce livre se veut, dans sa lecture même, apprentissage de la liberté, impulsion à la liberté. Là est sa vertu pédagogique¹. En l'occurrence, lire, c'est faire.

Il faut prendre au sérieux le titre *Teaching and Learning as Performing Arts*. L'auteur lui-même n'est pas uniquement celui qui enseigne, au sens où il fait partager ses expériences et réflexions personnelles. Il se met lui-même en position d'apprenti, au sens évidemment actif qu'il préconise. Plus tard, Filliou cite cette parole d'un de ses maîtres bouddhistes : « Ce que nous savons, nous l'enseignons, et ce que nous ne savons pas, nous l'apprenons². » Toute une partie de ce livre, intitulée « La proposition artistique », consiste en effet en dialogues (en échanges véritables d'idées, non en interviews où l'un enregistre ce que dit l'autre) avec des artistes qui ont dans leur domaine une expérience de « libérateurs », et peuvent à ce titre apporter leur contribution à ce livre : John Cage, Allan Kaprow, Ben Patterson, Dieter

Roth et Joseph Beuys. Encore Filliou ne les interroge-t-il pas sur leur œuvre, mais sur la conception de l'éducation qui en dérive et sur la manière dont ils concevraient l'enseignement (écoles, universités, académies d'art, etc.) dans une société d'hommes libres. Si tous s'appuient naturellement sur leur expérience d'artistes – et d'artistes enseignant pour la plupart dans les universités ou les académies³ – c'est pour en penser l'extension à la vie sociale dans son ensemble. Dans ce livre écrit entre 1967 et 1970, Filliou interprète les insurrections étudiantes de 1968 comme autant de confirmations de l'idée selon laquelle seul l'artiste (l'artiste véritablement artiste, comme lui ou ses amis Fluxus) peut devenir ferment de liberté dans la société parce qu'il est déjà libéré. Seul l'artiste est révolutionnaire. Au cours de sa discussion avec Beuys, qui vient de fonder le Parti étudiant allemand, Filliou lui dit : « En France, pendant la révolution de Mai, l'année dernière, j'ai pensé : "Je sais ce que veulent les étudiants, ils veulent vivre comme nous." C'est cela qu'ils veulent. Tous les jeunes veulent vivre comme des artistes. C'est cela qu'ils réclament, c'est cela qu'ils ont écrit sur le mur⁴. » Beuys opine.

Même dans cette partie composée de « propositions artistiques » émanant d'autres artistes, le lecteur est convié à apporter sa contribution. Si l'apprentissage, ici la lecture, est en effet lui-même performance, le lecteur auquel s'adresse Filliou est appelé à être non seulement coauteur du livre, mais créateur dans sa vie, c'est-à-dire artiste lui-même. Il lui est donc également demandé⁵ de faire parvenir à l'éditeur, Kasper König à Cologne, ses idées et points de vue sur l'éducation, lesquels seront publiés si ce livre en cours, ce travail en développement (« *work in continuous progress*⁶ »), connaît une nouvelle édition. Ce ne fut pas le cas.

Un tel livre, à nos yeux le plus important de Filliou, oblige à affiner l'analyse des conditions qui font du livre un livre d'artiste. À première vue, ce livre large-

ment autobiographique, qui reprend des textes et poèmes déjà publiés, qui rend compte de travaux et d'actions passés et se complète d'entretiens avec d'autres artistes, qui plus est non sur leur art mais sur leur conception de l'éducation, contrevient au critère selon lequel il n'y aurait livre d'artiste que s'il y a création par le livre. Or, ce livre ne fait que reproduire des documents, dans lesquels du reste nous avons constamment puisé depuis le début de ce chapitre. En réalité, le critère de la création par le livre vaut toujours, mais c'est l'idée même de création qu'il faut penser à nouveaux frais. Parce que ce livre l'élève au plus haut degré, lui donne sa signification la plus ample et sa portée la plus ambitieuse. Par création, on n'entend plus seulement désigner un contenu inédit ayant trouvé dans le livre sa formulation appropriée. Ce que crée le livre, au demeurant, ce sont les conditions d'un nouveau mode de lecture, et par là d'un nouveau type de lecteur dont les aptitudes doivent déborder l'espace du livre et s'exercer hors de lui. Ce livre contient ainsi les conditions de sa propre mise à l'épreuve, de son évaluation artistique. Pour que ce livre soit véritablement une création, il faut qu'il induise non seulement un comportement de lecture créatif, mais encore un comportement créatif tout court ; qu'il forme non seulement un lecteur libre devant le livre, mais un homme libre dans le monde. La création, dans ce livre, ne se mesure donc ni au contenu de celui-ci, ni à sa mise en forme, mais aux effets de création qu'il produit *hors de lui-même*.

Cette conséquence n'est pas si surprenante. Ne retrouve-t-on pas là très logiquement à propos du livre d'artiste ce que Filliou affirme à propos de l'œuvre d'art en général ? Si elle n'est pas par elle-même le but de l'artiste, si elle est au-delà de tout objet qui n'en est que la cause occasionnelle, sa réussite ne peut plus se mesurer à l'aune des critères esthétiques usuels. Le premier à être invalidé est celui de l'autonomie et de la fin en soi. Puisque le but de l'artiste

1. Nous avons développé cet aspect dans « Une pédagogie de la libération », postface à *Enseigner et Apprendre, Arts vivants*, op. cit., p. 253-261.

2. Robert Filliou, « Robert Filliou talks about the integration of "Dharma" into his work as an artist », loc. cit., p. 193.

3. Filliou lui-même fonde sa réflexion sur son expérience de l'enseignement à l'académie de Düsseldorf où Dieter Roth lui avait confié une partie de ses cours. On pourra prolonger la réflexion sur la pédagogie Fluxus par la lecture du chapitre (largement appuyé sur le livre de Filliou que nous commentons) « Teaching and Learning as Art Forms: Towards a Fluxus-Inspired Pedagogy » du livre de Hannah Higgins, *Fluxus Experience*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 2002, p. 186-208.

4. Robert Filliou, *Teaching and Learning as Performing Arts*, op. cit., p. 169-170. « Cela qu'ils ont écrit sur le mur », c'est, par exemple : « L'imagination au pouvoir ».

5. Robert Filliou, *ibid.*, p. 174.

6. Robert Filliou, *ibid.*, p. 111.

n'est pas de faire de l'art, mais de transformer la vie, les livres d'artistes sont au même titre que les objets, poèmes et performances des moyens complémentaires de servir ce projet, des véhicules, des médiateurs, des tremplins. Ce sont des instruments de libération. Le second critère à être révoqué est celui de la beauté formelle. De même que les objets de Filliou utilisent des matériaux rudimentaires et peu élaborés, de même ses livres (au sens strict, à l'exclusion des livres-objets qui, à cet égard, sont dans la même situation que les objets) ont la modestie et la pauvreté d'aspect des livres ordinaires. Mais, on le sait, un petit nombre de livres ordinaires abritent des pensées extraordinaires.

Si l'on prend donc en considération la volonté proprement artistique de faire que l'art ne soit pas que de l'art, qu'il soit un ferment de liberté absorbé par la vie, qu'il soit, selon la belle définition qu'aimait à en donner Filliou, « ce qui rend la vie plus intéressante que l'art¹ », le livre le plus efficace en ce sens est le plus réussi des livres d'artistes. Ce sera celui qui contribue à réduire effectivement la distance entre l'art et la vie, à diminuer l'écart entre le désir et la réalité: un livre qui est déjà par lui-même une enclave utopique. « L'ART, écrit un jour Filliou en termes mathématiques, est une fonction de la VIE plus FICTION, la fiction tendant vers zéro². » Or, faire en sorte que l'utopie commence à entrer dans les faits dès l'acte de lecture, inventer un livre qui permette au lecteur, s'il y consent, de commencer à se libérer dans le livre qui l'initie à la liberté est ce qui fait de *Teaching and Learning as Performing Arts* un livre d'artiste accompli.

LIVRE, BOÎTE, VALISE, CLASSEUR

Dans l'intention de ne pas distinguer l'art de la vie est implicitement contenue l'affirmation de la non-spécificité du medium artistique. Précisément

parce que l'art n'est pas une fin en soi. La création l'est, qui est synonyme de vie libre ou libérée, mais dans cette perspective tous les moyens sont également et conjointement bons. Filliou nous en a fourni plusieurs exemples. On ne peut pour cette raison souscrire aux propos tardifs, post-Fluxus plutôt que *Young Fluxus*, de Ken Friedman, consignés dans le catalogue d'une exposition intitulée il est vrai « Fluxus subjektiv ». Modifiant et élargissant une liste de neuf critères établie par Dick Higgins en 1981 pour mesurer le degré de « fluxisme », d'engagement Fluxus d'une œuvre, Friedman fait de la « spécificité » l'un de ses douze termes-clefs. « La spécificité a affaire à la tendance d'une œuvre à être spécifique, à s'autocontenir et à incarner toutes ses parties. La plupart des œuvres d'art reposent sur l'ambiguïté, sur l'évacuation de significations pour accumuler de nouvelles significations. Quand une œuvre a de la spécificité, elle prend en charge tout à fait consciemment de la signification. En un sens, *cela peut sembler contradictoire dans un mouvement artistique qui en est venu à symboliser l'ambiguïté philosophique et la transformation radicale*, mais c'est un élément crucial de Fluxus³. » Peu importe l'obscurité de cette définition, citée intégralement. Elle suffit à témoigner que l'idée de spécificité est en principe étrangère à l'esthétique des artistes Fluxus. L'« ambiguïté », la position de l'œuvre entre art et vie, est solidaire de son dessein, la « transformation radicale », ce qui implique qu'elle se définisse moins par ses manifestations perceptibles singulières que par ses informations, moins par son organisation formelle propre que par son efficacité dans la transmission de son contenu. Ainsi faut-il évaluer la « spécificité » d'une œuvre de façon non formaliste, non par rapport au genre d'objet mais par rapport à l'intention de l'artiste, à son projet, comme le propose Dick Higgins⁴, et considérer

que la spécificité ainsi comprise est susceptible de degrés.

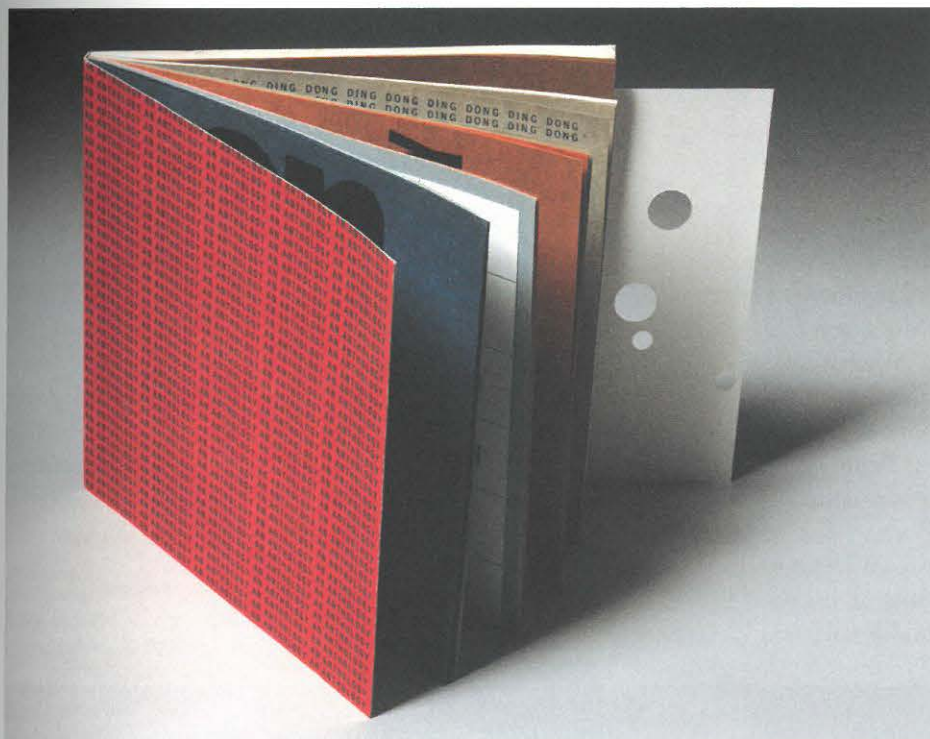
Autrement dit, c'est par volonté artistique que le livre est simple formule, véhicule, medium au sens strict, c'est-à-dire moyen. Le choix du livre obéit principalement à un impératif pratique: sa commodité d'utilisation et de diffusion est sa principale vertu. Pour preuve inattendue, l'ensemble des livres si joliment reliés et de réalisation si soignée de Something Else Press. Cette attention à l'objet livre n'aurait d'autre motif que stratégique. La stratégie du cheval de Troie, pour ainsi dire, car le soin apporté à la présentation du livre serait une ruse: « L'approche quelque peu subversive de Higgins était de produire les textes les plus radicaux sous des

1. Cf. Imeline Lebeer, « Robert Filliou ou l'art de rendre la vie plus intéressante que l'art », *Art Press*, n° 86, novembre 1984, p. 26-29 (repris dans Imeline Lebeer, *L'art? c'est une meilleure idée! Entretiens 1972-1984*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Critiques d'art », 1997, p. 29-41). Depuis la première édition de ce livre, cette belle formule d'esprit dadaïste, qui en appelle pour Filliou à une société de créateurs, est citée à tout va: elle s'est dévaluée en slogan d'un art vidé de sa substance par la caricature d'intégration de l'art à la vie qu'est la consommation artistique. Elle apparaît, sous forme manuscrite et en anglais, dans une édition de 1984 (*Robert Filliou. Éditions et Multiples*, op. cit., n° 95): une lettre adressée à « dear skywatcher », où il est question du *Project for Skywriting* (édition de 1971) d'écritures dans le ciel. Où l'on voit bien que Filliou invite à regarder vers le ciel, et, par l'art, à s'élever à une autre vie, authentique.

2. Robert Filliou, « The Speed of Art », loc. cit., p. 95. Cette formule nous semble plus intéressante que celle que Vostell énonce en 1961, « art = vie, vie = art », laquelle tient le problème pour résolu.

3. Ken Friedman, « The Birth of Fluxus. Die Geburt des Fluxus », in *Fluxus subjektiv*, catalogue d'exposition, Vienne, galerie Krinzinger, 1990, p. 11/9 (nous soulignons). Les maladroites de notre traduction reflètent celles de la version originale.

4. Dick Higgins, « Intending », *The Something Else Newsletter*, vol. I, n° 3, April 1966, non paginé (repris dans *foew&ombwhnw*, op. cit., p. 67). On trouvera des détails supplémentaires dans Charles Dreyfus, « Fluxus. Circulez y a rien à voir! », in *Hors Limites. L'art et la vie 1952-1994*, catalogue d'exposition par Jean de Loisy, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1994, p. 161-162.



La Monte Young & Jackson Mac Low (ed.)

An Anthology

[New York, Fluxus Editions], 1963.

Rééd. [s. l.], Heiner Friedrich, 1970.

20,5 x 13,5 cm. 112 p. et 2 encarts.

reliures conventionnelles de grande qualité, de façon que les bibliothèques normales les mettent plus volontiers sur leurs étagères¹. » Voilà confirmée sans équivoque la dissociation de l'intérieur et de l'extérieur du livre, de l'objet et du projet.

Formulation parmi d'autres plutôt que forme à travailler en tant que telle, le livre est avant tout un contenant. C'est la raison pour laquelle il n'y a souvent qu'une différence mineure, notamment de tirage, entre les livres et les boîtes. On s'en est déjà aperçu à l'occasion de la description des deux versions de *Ample Food for Stupid Thought*. Les

boîtes furent éditées en grand nombre par Fluxus, et la première, en 1964, fut présentée par Maciunas comme « *yearbook-box*² ». La référence au livre (perdue dans la traduction usuelle en français du mot composé *yearbook* par « annuaire ») est capitale et correspond exactement à l'histoire du cheminement qui mène du livre à cette première « boîte-livre », histoire qui montre qu'il n'y a entre livre et boîte nulle solution de continuité, mais un mode de présentation différent. En effet, l'idée d'éditer des boîtes rassemblant des œuvres de différents artistes a son origine dans un livre célèbre de La Monte Young, *An*

Anthology. Le musicien avait réuni dès 1961, avec la collaboration de Jackson Mac Low, des contributions de musiciens, d'artistes et de poètes qui devaient être publiées dans un numéro spécial de la revue *Beatitude*, dirigée par le poète Chester Anderson, mais qui cessa de paraître³. Finalement, à cause du manque d'argent, ce ne fut qu'en 1963 que l'ensemble put être édité en un livre dont Maciunas, graphiste de profession, fit la maquette⁴.

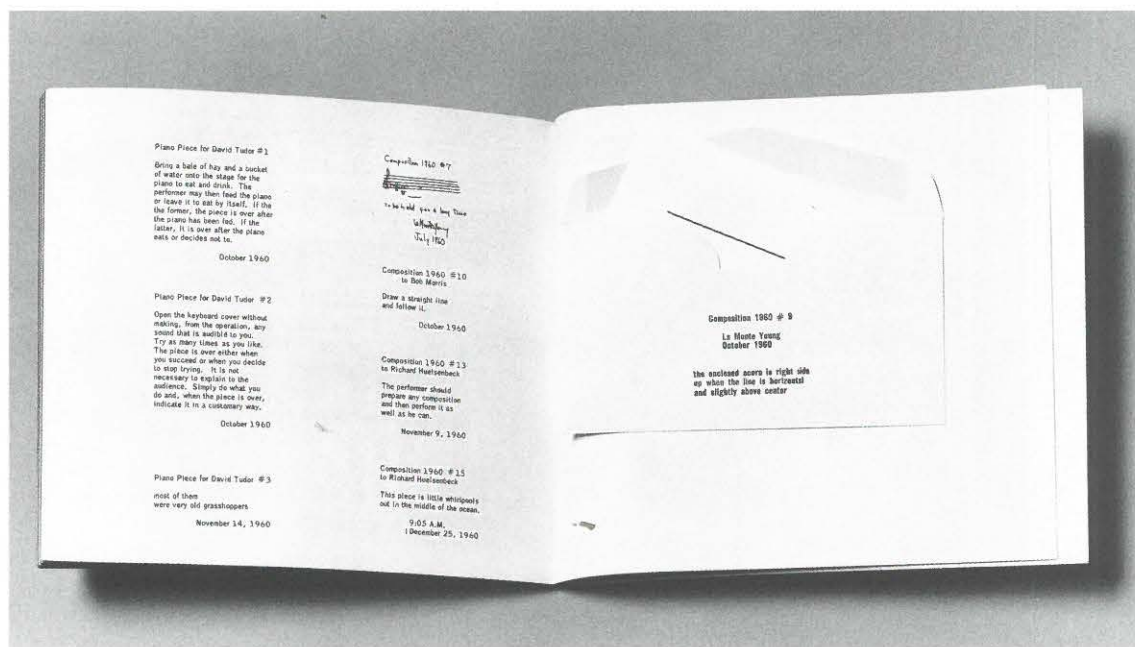
Le titre complet l'indique, ce livre est « Une anthologie d'opérations de hasard, d'art conceptuel, d'œuvres sans signification, d'anti-art, d'indétermina-

1. Barbara Moore and Jon Hendricks, « The Page as Alternative Space 1950 to 1969 », *loc. cit.*, p. 92.

2. George Maciunas, *Fluxus Newsletter*, n° 1, cité par Jon Hendricks, *Fluxus Codex*, Detroit, The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection; New York, Harry N. Abrams Inc., 1988, p. 103.

3. Nous empruntons ces renseignements à la fiche consacrée à La Monte Young par Harry Ruhé, in *Fluxus: The Most Radical and Experimental Art Movement of the Sixties*, Amsterdam, 'A', 1979, non paginé. Jackson Mac Low a raconté très précisément la genèse de la publication: « Wie George Maciunas die New Yorker Avantgarde kennenlernte », in *1962 Wiesbaden FLUXUS 1982*, catalogue d'exposition par René Block, Wiesbaden, Harlekin Art; Berlin, Berliner Künstlerprogramm des DAAD, 1982, p. 113-120.

4. La même année, il édita aussi, de La Monte Young, *Compositions 1961*: une phrase identique – « *Draw a straight line and follow it* (Tracez une ligne droite et suivez-la) » – est imprimée au verso de chaque page, accompagnée de vingt-neuf dates échelonnées entre le premier et le dernier jour de l'année 1961.



Ben

Moi, Ben je signe [Ben, Dieu, Art total, Sa revue]

Bruxelles/Hamburg, Lebeer-Hossmann, 1975.

300 ex. et 75 de tête (dans une boîte). 31 x 22 cm. 22 feuillets volants

imprimés avec divers collages et un disque 45 tours, sous une double

chemise en papier protégée par une jaquette.

Rédition augmentée de la publication du même titre, éditée par l'artiste,

Nice, 1962-1963, 100 ex. Coll. particulière.

tions, de musique, d'improvisations, de désastres naturels, de poésie » et de quelques autres rubriques. S'y retrouvent beaucoup d'artistes qui sont ou seront liés à Fluxus, mais aussi à l'Art minimal et conceptuel (Brecht, Cage, Flynt, Higgins, Ray Johnson, Robert Morris, Paik, Riley, Williams, Wolff, etc.). La plupart des contributions consistent en scénarios de performances, exposés sur deux ou quatre pages, tel celui-ci, musical, de La Monte Young: « Composi-

tion n° 3. Annoncer au public le moment où le morceau commence et prend fin, s'il y a une limite de durée. Ce peut être n'importe quelle durée. Puis annoncer que chacun peut faire ce qu'il veut pendant la durée de la composition. » Dieter Roth, de son côté, contribue à cette œuvre collective par une œuvre intitulée *Poetry*: une page blanche¹ volante, de papier fort, percée de trous circulaires, dans la manière de ses livres de 1961 réalisés à partir de bandes dessinées ou

de livres de coloriage découpés. Ce dernier exemple montre comment dans le livre lui-même, dont les pages ont été assemblées une à une et non pas imprimées en cahiers, sont insérés des éléments non reliés. Bien plus, on trouve à deux reprises une enveloppe contenant un document et simplement fixée sur la page par de la colle. C'est un pas vers

1. Selon Thomas Kellein (*Fröhliche Wissenschaft. Das Archiv Sohm*, Stuttgart, Staatsgalerie, 1987, p. 84). Roth aurait voulu une page de carton noir.





Fluxus I

Anthologie rassemblée par George Maciunas, [New York].

Fluxus Editions, 1964-1965.

20,5 x 19,5 cm. 126 p. Coll. Denis Ozanne.

George Brecht & Robert Filliou

La Cédille qui sourit

Mönchengladbach, Städtisches Museum, 1969. 440 ex. 16,3 x 20,6 cm. Boîte coulissante contenant 15 cartes, 5 fascicules de 4 à 24 p., un bloc de papier à lettres collé sur une carte, un feuillet perforé et une boîte d'allumettes avec 4 crochets métalliques. Coll. particulière.

l'introduction de composantes étrangères au papier imprimé dans le premier livre-boîte, *Fluxus I* (1964, suite d'enveloppes reliées, contenant des documents variables en fonction des exemplaires¹, dont un disque, une bande magnétique et des collages originaux), puis de menus objets dans la valise *Fluxkit* (1964) et dans la *Fluxyear Box II* (1968). À ce genre d'objet hybride, entre livre et boîte, appartient aussi, édité par Ben en 1962-1963 et réédité par les éditions Lebeer-Hossmann en 1975, *Moi, Ben je signe*. [Ben, Dieu, Art total, Sa revue]: outre des pages de courts textes ronéotés (manifestes, projets, fragments autobiographiques, etc.), divers imprimés (tels qu'étiquette de bouteille de vin, carte postale) et objets (lame de rasoir, disque, sac en papier) sont fixés à la colle sur des feuillets de papier. L'ensemble, non relié, est rassemblé sous une couverture de papier maïs, destiné à l'origine à emballer des frites. Volontairement dis-

parate, le contenu est unifié par le projet d'un « art total » qui englobe toutes les dimensions de l'existence. Il est compréhensible que de proche en proche, du livre collectif à la boîte, on en arrive à la valise. Elle est fréquente chez les artistes Fluxus, qu'il s'agisse

de présenter un travail collectif ou individuel. « Fluxus en tant que contenant c'est la suite de la valise de Duchamp », remarque Ben². C'est vrai, à ceci près, qui n'est pas sans importance, que Duchamp mit dans sa *Boîte en valise* des reproductions en miniature de ses œuvres en un « musée portatif³ » et dans *La Boîte verte* des reproductions en fac-similé des notes et dessins préparatoires au *Grand Verre*. Tandis que dans les boîtes ou valises Fluxus, les éléments sont la plupart du temps (la valise de Filliou fait exception) des originaux élaborés pour la boîte, en d'autres termes des multiples, qui en font plutôt des boîtes à malices que des mises en abyme du musée⁴. C'est encore le cas pour les boîtes de carton éditées entre deux cents et six cents exemplaires environ par le musée de Mönchengladbach entre 1967 et 1978 à l'occasion d'expositions d'artis-



1. Ils sont décrits par Jon Hendricks, *Fluxus Codex*, op. cit., p. 104-111.

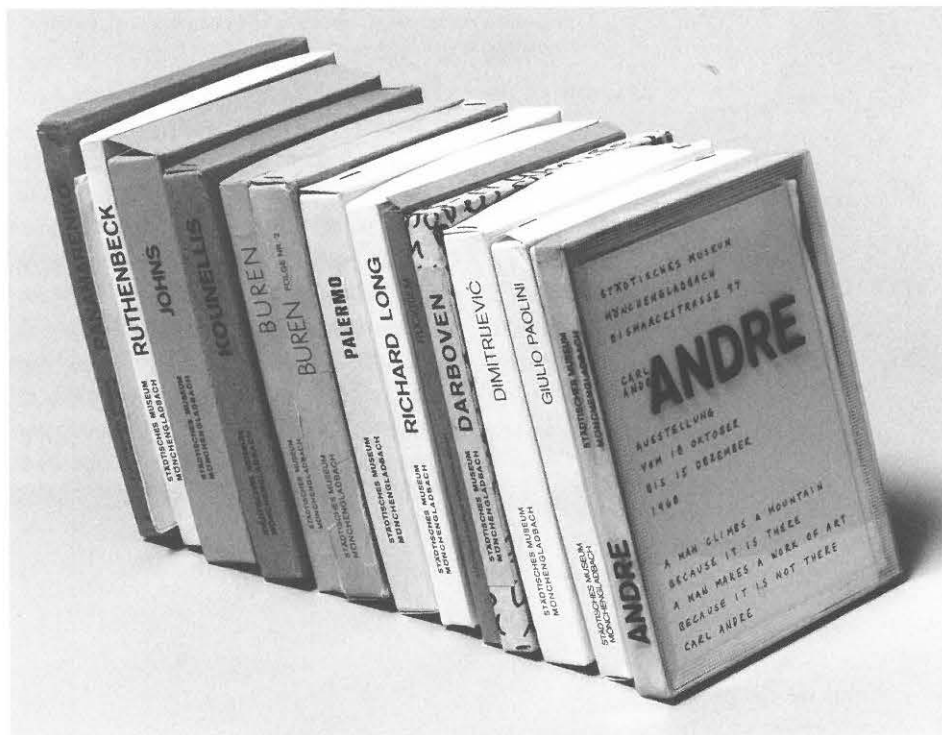
2. Ben, « Qu'est-ce que la boîte Fluxus? », in catalogue de l'exposition *Boîtes*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1977, non paginé.

3. Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, op. cit., p. 184. Duchamp explique que la valise s'est substituée au projet initial d'un livre.

4. La seconde interprétation, duchampienne, est proposée par Gilbert Lascault, « Boîtes en vrac », in *Boîtes*, op. cit.

Boîtes éditées par le musée de Mönchengladbach
entre 1967 et 1978. Circa 200 à 600 ex.
Généralement 20,5 x 16 cm.

La Monte Young
Compositions 1961
[New York, Fluxus Editions], 1963.
9 x 9,3 cm. 68 p.
Coll. Denis Ozanne.



tes comme Andre, Broodthaers, Beuys, Buren, Byars, Darboven, Kounellis, Manzoni, Paolini, Weiner, entre autres, et qui, à l'initiative de Johannes Cladders, contenaient des informations sur l'exposition, mais aussi, en proportions variées selon les cas, des livres d'artistes, cartes, planches, affiches et divers objets plus insolites. Une des plus Fluxus de la série, *La Cédille qui sourit* (1969), est co-signée par George Brecht et Robert Filliou: une boîte d'allumette géante contient vingt-deux cartes ou brochures découpées dans le coin supérieur gauche pour faire sa place à une véritable petite boîte d'allumettes dont le contenu a été remplacé par quatre crochets en point d'interrogation, du genre de ceux qu'aimait utiliser Filliou dans ses œuvres.

La boîte *Fluxus I* reste fondamentalement un livre conçu à la manière de *An Anthology*¹, mais ses pages-enveloppes sont tenues ensemble par trois boulons². Ce livre est contenu dans une boîte en bois ou en aggloméré, selon les cas, laquelle sert d'emballage postal: l'adresse du destinataire était inscrite directement dessus. Il faut souligner ce point: ce qui explique le passage du li-

vre à la boîte, ce n'est pas l'introduction d'objets (ils en sont une conséquence, non une cause), mais d'abord et surtout le fait que la propension des artistes Fluxus à s'associer pour des œuvres collectives avait déjà transformé le livre en réceptacle de matériaux disparates, disposés sans autre ordre que celui, arbitraire, de l'alphabet. *An Anthology* l'a montré: le livre, comme la boîte, n'est qu'une unité de contenant, une unité matérielle factice dans la mesure où elle n'obéit à aucune autre nécessité qu'à celle de rassembler; de rassembler des œuvres ayant assez de points communs pour justifier un livre collectif, mais pas ce projet unique (ce qui ne veut pas dire nécessairement individuel) qui ferait du livre une œuvre au sens conventionnel du terme, qui veut que la forme exprime l'unité d'un contenu. De même qu'un musée n'est pas une œuvre, bien qu'il mette en valeur, parfois avec génie, celles qu'il expose, de même un recueil d'œuvres ne constitue pas à proprement parler une œuvre, mais se rapproche du catalogue ou de la revue, plurielle par nature. Sans doute. Mais il faut tenir compte du fait qu'une telle liberté à l'égard de la tradition artistique, qu'une

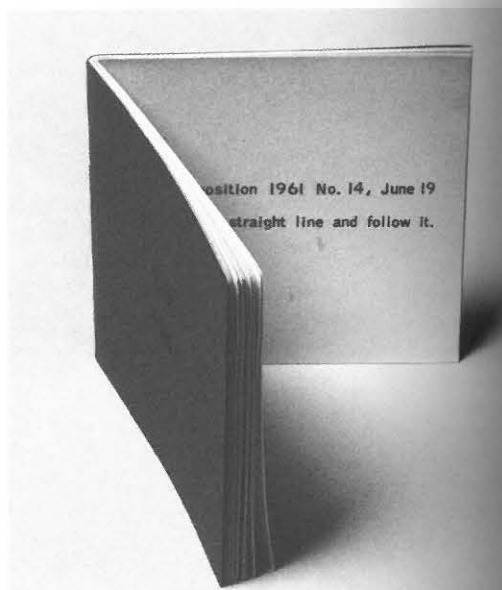
telle extension de la définition de l'œuvre sont précisément inhérentes à l'art selon Fluxus.

Parallèlement aux livres, du reste, d'importantes revues, de toutes obédiences artistiques, vont elles aussi aller au bout de leur caractère éclectique et se présenter sous forme de boîtes incluant des multiples. C'est ainsi qu'*Aspen*, « premier magazine en trois dimensions », fondé en 1965 par Phyllis Johnson, se présente explicitement comme « *the magazine in a box* ». Chaque numéro est dans une boîte ou une enveloppe. Il comporte textes, cahiers, planches, cassettes, disques et films d'artistes Pop, minimalistes et Fluxus entre autres, ainsi que des publicités. Maciunas fera la mise en page et l'emboîtement du numéro 8 (*The Fluxus Issue*, 1969), Warhol ceux du numéro 3 (*The Pop Art Issue*, 1966)³. Vostell, dont l'activité d'éditeur concurrence parfois celle de

1. D'après Jon Hendricks (*op. cit.*, p. 103), le modèle lointain est celui du *Dada Almanach* de Richard Huelsenbeck (Berlin, 1920). Dick Higgins, rappelons-le, allait bientôt (1966) le rééditer en fac-similé.

2. Rien ne permet de dire que Maciunas connaissait le livre futuriste de Depero (1927), relié par deux boulons.

3. Pour une analyse de l'esprit de la revue et des numéros 5-6 et 8 en particulier, on consultera avec profit: Laurence Corbel, « Du white cube à la white box: Aspen, une revue à lire, à voir et à écouter », in *La Relation critique dans l'art contemporain: le discours de l'art*, thèse de doctorat de l'université de Paris I, inédite, 2010, p. 369-377.



Aspen Magazine

New York, Phyllis Johnson, 10 numéros entre 1965 et 1971

De haut en bas et de gauche à droite:

n°1, 1965, 31,5 x 24 cm;

n°2, 1966, 32,5 x 25 cm;

n°3, couverture par Andy Warhol, December 1966, 31 x 23,5 cm;

n°4, consacré à McLuhan, Spring 1967, 31 x 23,5 cm;

n°5-6, dédié à Mallarmé, Fall-Winter 1967, 21 x 21 x 5 cm;

n°6a, Winter 1968-1969, 27 x 19 cm;

n°7, « British box », Spring-Summer 1969, 25 x 25 x 3 cm;

n°8, mis en page par George Maciunas, Fall-Winter 1969, 28,5 x 28,5 cm;

n°9, Winter-Spring 1970, 32,5 x 24 cm;

n°10, Summer 1970, 29 x 23,5 cm.

S M S

New York, The Letter Edged in Black Press, 1968.

2000 ex. 73 multiples dont 6 portfolios, 28 x 18 cm.

Sous les portfolios, de haut en bas et de gauche à droite:

John Cage, *Diary: How to Improve the World*, livre;

Terry Riley, *Poppy Nogoods All Night Flight*, cassette;

Dieter Roth, *Chocolate Bar*, cartes;

Bruce Nauman, *Footsteps*, bande magnétique montée sur carton;

Roy Lichtenstein, *Folded Hat*, chapeau sérigraphié;

Claes Oldenburg, *Unattainable Lunches*, livre;

Alain Jacquet, *Three Color Separations*, planches sérigraphiées sur Mylar;

Bernar Venet, *Astrophysics*, disque;

Joseph Kosuth, *Four titled Abstracts*, quatre planches sous enveloppe;

John Giorno, *Chinese Fortune Game*, cartes;

Lawrence Weiner, *Turf, Stake, String*, autocollant;

Ray Johnson, *A 2-Year-Old Girl Choked to Death Today on an Easter Egg*, planche photographique;

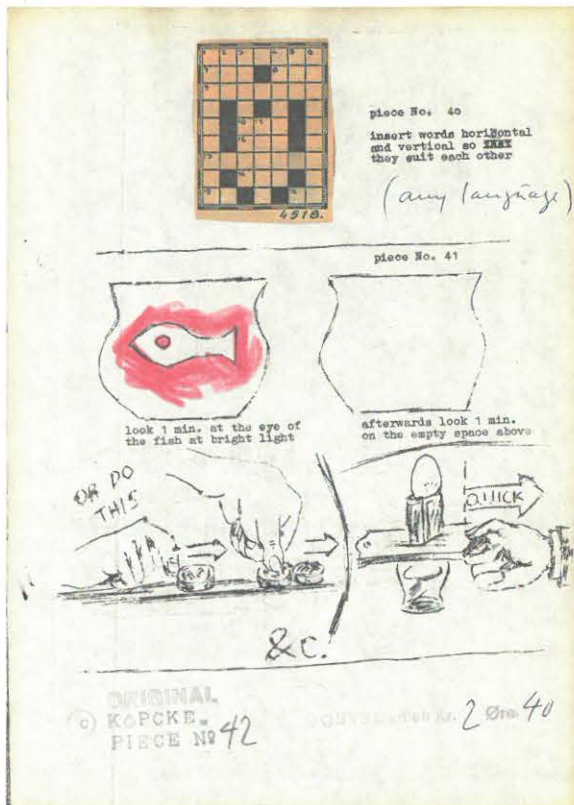
James Lee Byars, *Black Dress*, patron d'un « vêtement d'amitié » sous enveloppe.



Arthur Köpcke

reading / work-pieces manuscript

Kopenhagen, circa 1965. Quelques exemplaires reproduits au stencil (mimeography). 129 « pièces » de textes, avec dessins et collages sur 51 feuilles, généralement 29,8 x 21 cm, certaines utilisées au recto et au verso.
Coll. tomas schmidt archiv, Berlin..



Maciunas, produit la revue *Dé-coll/age* dont le numéro 5 (1966) n'est pas un cahier mais un emboîtement de carton souple contenant, entre autres choses, un multiple de Beuys fait de carrés de chocolat. L'extraordinaire revue *S M S* (pour *Shit Must Stop*), enfin, à l'initiative du peintre surréaliste américain William Copley qui la finance, réunit en 1968, sous six portefeuilles originaux, soixante-treize œuvres d'artistes de tous horizons (Duchamp, Man Ray, Meret Oppenheim, Cage, Higgins, La Monte Young, Roth, Watts, Jacquet, Lichtenstein, Rotella, Kosuth, Weiner, Ray Johnson, Nauman, Oldenburg, Giorno, Venet, Byars, On Kawara, entre beaucoup d'autres, célèbres ou inconnus)¹. Dans le cas de ces revues comme dans celui de *Fluxus I*, les boîtes étaient conçues pour permettre une distribution sans intermédiaire, par la poste. La boîte a ceci de particulier qu'à la différence du livre elle n'implique pas d'ordre entre les éléments qu'elle contient et

qu'elle est une entité non close, susceptible d'en accueillir de nouveaux. Maurizio Nannucci, par exemple, a édité des « boîtes à poésie » (1968, 1980) en rassemblant des éléments hétérogènes, variables d'une boîte à l'autre²: multiples, publications, petits objets, photographies, documents, etc. Mais la boîte la plus célèbre est sans doute *Water Yam*³ de George Brecht, œuvre à laquelle Ben⁴ reconnaît une importance égale à celle du porte-bouteille de Duchamp. Elle rassemble pêle-mêle, dans une boîte en carton, de nombreuses cartes de dimensions variées, sur lesquelles sont notamment imprimés des scénarios de performance musicale, parfois illustrés de dessins, et des *events*. Apport personnel de Brecht à Fluxus, l'« événement » est la forme brève, privée et quotidienne de la performance. L'art y devient un geste, et un geste non spectaculaire. Ainsi la partition de *Piano Piece* (1962) se borne-t-elle à indiquer: « Un vase de fleurs sur un piano. » Ces petits cartons firent l'objet d'envois de Brecht à des amis à partir de 1957. Ce fut Maciunas qui eut l'idée de les rassembler et conçut la maquette de la boîte qu'il édita en 1963. Elle connut cinq éditions successives chez des éditeurs différents et sous des emboîtages légèrement modifiés, Brecht ajoutant parfois des cartes supplémentaires. Exactement contemporaine de celle de Brecht, une boîte moins célèbre, mais qui mériterait de l'être, *reading / work-pieces* (1963) d'Arthur Köpcke, présente une compilation de papiers manuscrits, avec idées d'œuvres, collages et dessins, collectés depuis la fin des années cinquante et reproduits à la demande pour ses amis et collectionneurs, tel Hanns Sohm⁵.

La boîte d'éléments en vrac est une solution adaptée au souci de ne pas établir de hiérarchie entre les éléments, adaptée aussi au désir de favoriser le hasard, l'indétermination dont les artistes Fluxus, après Cage, ont fait leur méthode de composition favorite parce

qu'elle garantit cette « égalité de traitement à l'égard de toutes choses » dont parle Cage à Daniel Charles⁶ et que Filliou a reprise sous le nom de « principe d'équivalence ». George Brecht est l'un des artistes qui a le plus réfléchi à l'importance du hasard dans les arts, puisque, dès 1957, alors sous l'influence de Pollock, il écrivit à ce sujet une étude détaillée, publiée par Dick Higgins en 1966, sous le titre *Chance-Imagery*. Il est vraisemblable que la boîte lui a semblé une bonne manière de le servir⁷. De façon plus générale, si l'on considère l'ensemble de l'activité de Fluxus en matière de publication, la boîte est certainement le médium le plus répandu et le plus caractéristique⁸.

À mi-chemin entre la boîte et le livre, le classeur conserve une forme d'unité mais ouverte, non finie, interminée. La reliure mobile offre la liberté non seu-

1. On trouvera la reproduction de ces revues dans Thomas Kellein, *op. cit.*, respectivement p. 175, 111 et 176. Un catalogue d'exposition de la librairie Lecoindre-Ozanne en 1989 décrit très complètement le contenu de chaque numéro de *S M S*. Il semble avoir été repris d'un catalogue plus complet établi par la Reinhold-Brown Gallery (New York, non daté), avec un texte de Carter Ratcliff, intitulé « *S M S: Art in Real Time* ». Sur les « revues boîtes », cf. aussi Marie Boivent, *La Revue d'artiste: enjeux et spécificités d'une pratique*, *op. cit.*, p. 151 sqq.

2. Cf. Maurizio Nannucci / Éditions, catalogue raisonné établi par Anne Moeglin-Delcroix en collaboration avec Maurizio Nannucci, Paris, Bibliothèque nationale, n° 8 et 79, 1994.

3. *YAM* était le nom d'un collage de Bob Watts et fut aussi celui d'un festival en 1963 dont le titre pouvait être pris pour les initiales de Young American Music (Jacques Donguy, « Entretien avec Dick Higgins », in *Poésure et Peinture*, *op. cit.*, p. 422).

4. Ben, « Qu'est-ce que la boîte Fluxus? », *loc. cit.*

5. Son contenu est entièrement reproduit dans Arthur Köpcke, *begreifen, erleben. Gesammelte Schriften*, éd. Barbara Wien, Berlin, Wiens Verlag, 1994, p. 67-168. Merci à Barbara Wien d'avoir attiré notre attention sur l'importance de cette boîte.

6. John Cage, *Pour les oiseaux*, entretiens avec Daniel Charles, Paris, Belfond, 1976, p. 203.

7. Sur l'évent, *Water Yam* et *Chance-Imagery*, cf. l'étude de Gabriele Knapstein, *George Brecht: Events*, Berlin, Wiens Verlag, 1999, chapitres 1 et 2.

8. Cf. sur ce thème: Art Games. Die Schachteln der Fluxuskünstler, Sohm Dossier 1, catalogue d'exposition par Ina Conzen, Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart; Köln, Oktagon Verlag, 1997.

Sarkis

23 documents classés

Hamburg, Hossmann, [1973].

46 ex. avec une cassette. Classeur 32 x 29 cm, 86 p.

Coll de l'artiste.

Ben

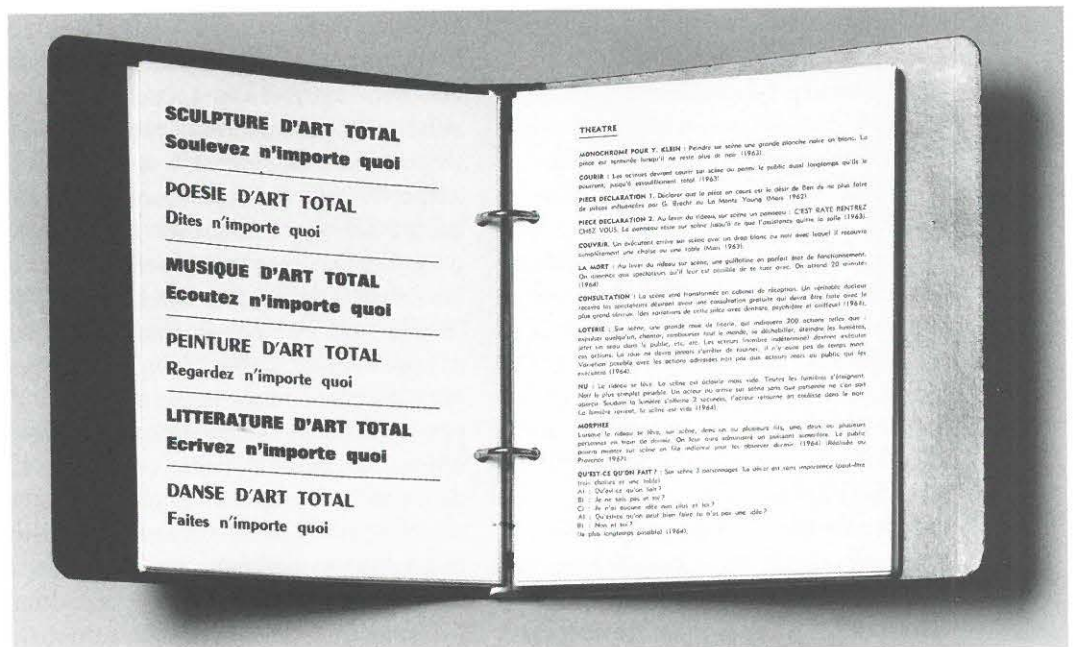
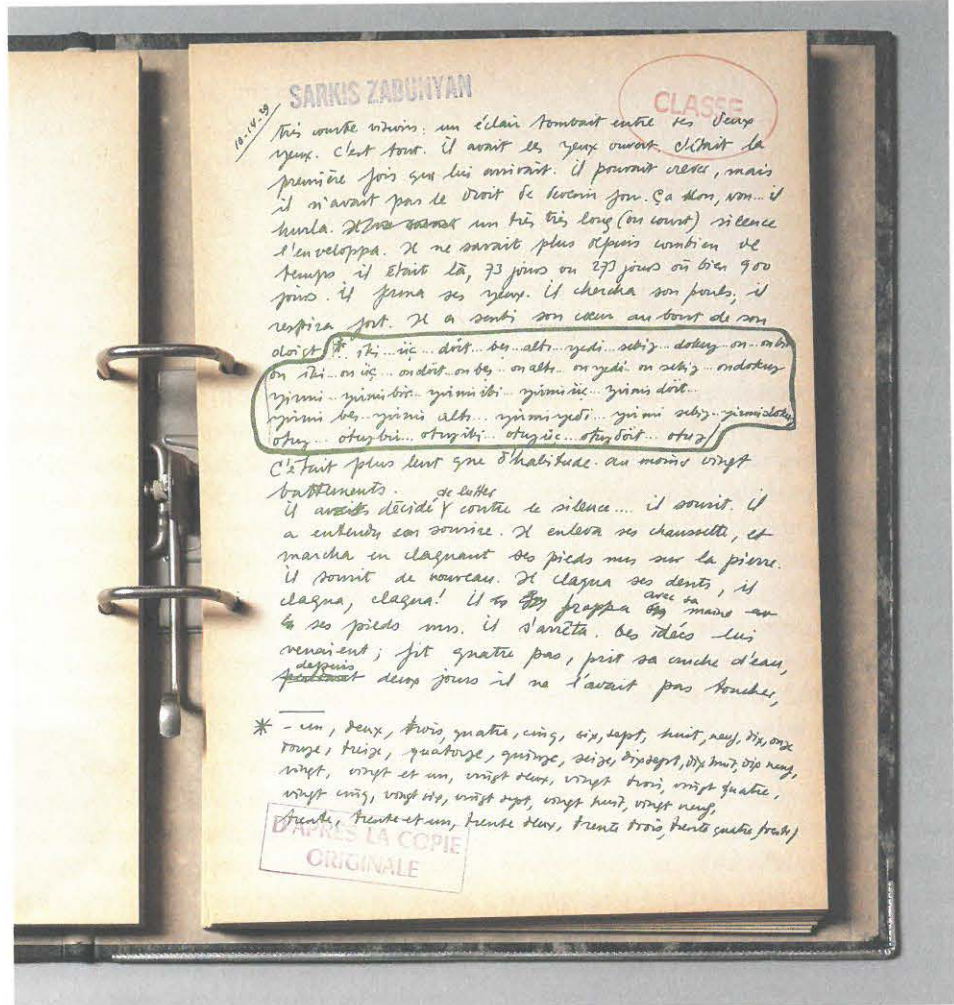
Écrit pour la gloire à force de tourner en rond et d'être jaloux (entre 1960 et 1970)

[Nice, circa 1970].

23 x 19,5 cm, 194 p.

lement de procéder à des ajouts, mais aussi à des réorganisations du matériel rassemblé, comme dans 23 Documents classés de Sarkis (1973) dont le classement n'est, en dépit du titre, nullement définitif, chaque « document » étant précédé de la légende: « quelque temps avant ou après ». Un des livres les plus importants de Ben, Écrit pour la gloire à force de tourner en rond et d'être jaloux (entre 1960 et 1970), qui réunit déclarations, manifestes, tracts et propositions de happenings, documents par nature décousus, se présente en 1970 sous cette forme. Du reste, ce livre démontre la continuité entre les diverses présentations en classeur, boîte et valise, puisque si le gros du tirage est un classeur, dix exemplaires comprenant des objets divers sont édités dans une boîte en bois et l'unique exemplaire de tête, comportant tous les manuscrits originaux, est une valise. Classeur aussi, un catalogue d'exposition Fluxus dont Ben fut le coordonnateur en 1979, Fluxus international & Co: « Ce catalogue, écrit Ben au début, n'est pas terminé. De temps à autre, à chaque nouvelle étape, on ajoutera un chapitre, un volet, un supplément d'information. Nous espérons ne jamais le terminer. » Le texte qui introduit chaque partie la maintient « ouverte ». Et à la fin, on trouve cette adresse au lecteur qui l'invite à collaborer: « Ajoutez-y vos corrections ou vos propres pages¹. » De fait, ce catalogue fut enrichi de documents nouveaux au fil des « étapes » Fluxus de l'exposition,

1. Ben, Fluxus international & Co, catalogue d'exposition, [s.l.], Multipla Arti Graphiche; Nice, Direction des musées de Nice et Action culturelle municipale, 1979, non paginé. Le catalogue de Harry Ruhé, de même que celui de la galerie Krinzing, précédemment cités, sont également des classeurs. Cette reliure Fluxus par excellence fut aussi celle de catalogues d'exposition demeurés « historiques » qui, vers 1970, consacrèrent les mouvements artistiques les plus novateurs: When Attitudes Become Form, à Berne, en 1972; Documenta 5, à Cassel, en 1972. Pour une comparaison avec les classeurs de l'Art conceptuel, voir chapitre suivant, § « Enveloppes, classeurs et fichiers ».



à Liège puis à Genève (1980). Des deux côtés, pour l'artiste qui refuse la clôture de son œuvre comme pour le lecteur appelé à être créateur, c'est-à-dire à contribuer à son tour et sans fin à son ouverture, le livre est non fini. Le classeur est une solution appropriée au but de l'artiste Fluxus: ouvrir des possibles.

Le classeur est un exemple supplémentaire de l'impossibilité où nous met Fluxus de faire le départ entre le livre et ce qui n'est pas le livre (boîte, valise ou tout autre contenant) car il tient des deux à la fois. Quoi d'étonnant quand on sait combien est cher à Fluxus le refus des discontinuités, des séparations et des limites dans tous les domaines et en particulier entre art et non-art? George Maciunas, dans une conférence conceptuellement assez confuse, prononcée lors de la première manifestation Fluxus, le 9 juin 1962, à la galerie Parnass, à Wuppertal, brocarde notamment le « formalisme intentionnel et conscient » et déclare: « Afin de parvenir à une connexion plus étroite avec la réalité concrète, le nihiliste en art ou bien crée un anti-art ou bien produit uniquement du banal. [...] L'anti-art, c'est la vie, la nature; la vraie réalité est unique et totale. Le chant d'oiseau est de l'anti-art. L'averse de pluie, les bavardages d'un public impatient, les bruits d'éternuements, les expositions comme celle de George Brecht "4 murs avec plancher et plafond" ou des compositions comme *Laisser un papillon s'enfuir du filet où il est pris* ou *Ce que fait un auditoire laissé à lui-même pour s'amuser*, tous ces exemples peuvent être considérés comme de l'anti-art¹. » On aura remarqué que les exemples d'anti-art ici donnés sont aussi des exemples empruntés à la banalité. Autrement dit, l'alternative établie par Maciunas entre anti-art et banalité n'en est pas une. L'emploi du livre, de la boîte ou de la valise sous leur forme « banale » participe de l'esthétique « anti-art ». Bien plus, la boîte est le degré zéro du livre, sa forme ramenée à une non-forme. Si l'art ne s'oppose

pas à la vie, mais est la vie, le « rien n'est art » et le « tout est art » se rejoignent: « Je ne pense jamais à ce que je fais comme étant de l'art ou pas, dit George Brecht à Ben, c'est une activité, c'est tout². » De même s'identifient le nihilisme artistique de « l'anti-art » et l'utopie de « l'art total ». Daniel Charles l'a montré au sujet de la musique de Cage³, on n'est pas dans une problématique de « l'œuvre ouverte » telle qu'Umberto Eco l'a pensée: « ouverte mais œuvre »; on est dans une problématique de la « non-œuvre⁴ ». Serait-il donc vain, voire déplacé, de poursuivre nos recherches sur le livre comme forme quand Fluxus rejette unanimement ce genre de préoccupation?

Telle est bien au demeurant la difficulté méthodologique propre à ce chapitre: si l'on persiste à chercher à isoler une réalité artistique propre au livre d'artiste, on ne trouvera rien de tel du côté de Fluxus, dont les artistes ont pourtant publié tant de livres qu'il faudrait tenir pour négligeables alors qu'ils sont peut-être la quintessence d'un art de mots⁵; si au contraire l'on adopte leurs positions, et qu'on juge secondaire la différence entre livre, livre-objet, boîte et multiples, tout se tenant, on a évidemment peu de chance d'en retirer quelque enseignement touchant la spécificité du livre dans la pratique artistique, qui est l'objet de cette étude. Le cas de Filliou aidant, il a paru néanmoins plus fécond de prendre le second parti, et intéressant notre interrogation rencontrait là une limite. Qu'on se reporte encore une fois à un « livre » de Brecht: *The Book of the Tumbler on Fire* (commencé en 1964), exemple limite puisqu'il inclut la plus grande partie de son œuvre depuis 1962 et comporte donc assemblages, boîtes, objets, partitions d'*events*, etc. Brecht le décrit en ces termes à Irmeline Lebeer: « Le départ était une cinquantaine de boîtes plates contenant des objets, boîtes qui m'ont fait penser aux pages d'un livre: les *exhibits* (boîtes-expositions).

Après les boîtes, j'ai fait des événements, puis d'autres objets et il semblait raisonnable d'intituler chaque série des "chapitres". J'ai même ajouté des notes en bas de page, c'étaient des expositions de chaises qui eurent lieu à Los Angeles et à Cologne⁶. » Michael Nyman lui demanda un jour en quel sens c'était un livre. Brecht rétorqua qu'« un livre, c'est aussi un champ ». On lui fit remarquer qu'un livre, à la différence d'une boîte de cartes distinc-

1. George Maciunas, « Neo-Dada in the United States », cité par Jon Hendricks, « Foreword », in *Fluxus Codex*, op. cit., p. 23.

2. George Brecht, « Conversation sur autre chose », entretien avec Ben, *Art Press*, n° 2, février 1973, p. 27.

3. La plupart des artistes Fluxus américains (Allan Kaprow, George Brecht, Dick Higgins et Al Hansen) ont été élèves de Cage, notamment à la New School For Social Research à la fin des années cinquante. Son influence considérable permet seule de comprendre l'étonnante communauté de pensée de ces artistes (valorisation du hasard, philosophie zen, antiformalisme, fusion de l'art et de la vie, esprit expérimental, anarchisme, etc.) et de rendre compte d'un paradoxe: tous plus indépendants les uns que les autres, venus de disciplines artistiques diverses, ils ont cependant constitué le dernier grand mouvement organisé sur le plan international, de l'histoire de l'art du xx^e siècle. Ce qui a rendu possible l'action fédératrice de Maciunas, efficace coordonnateur des publications et manifestations Fluxus, c'est une sensibilité commune éveillée par l'enseignement et le rayonnement intellectuel de Cage. C'est aussi ce qui explique en profondeur la solidité des amitiés du groupe et la place attribuée par ses membres à la musique, au sens élargi prôné par Cage, comme art par excellence. Le livre d'entretiens de John Cage avec Daniel Charles, *Pour les oiseaux*, est du reste la meilleure introduction à la compréhension de Fluxus, jusque dans la distance prise par Cage envers certaines œuvres de ceux qui se réclament de lui.

4. Daniel Charles, *Gloses sur John Cage*, op. cit., p. 16.

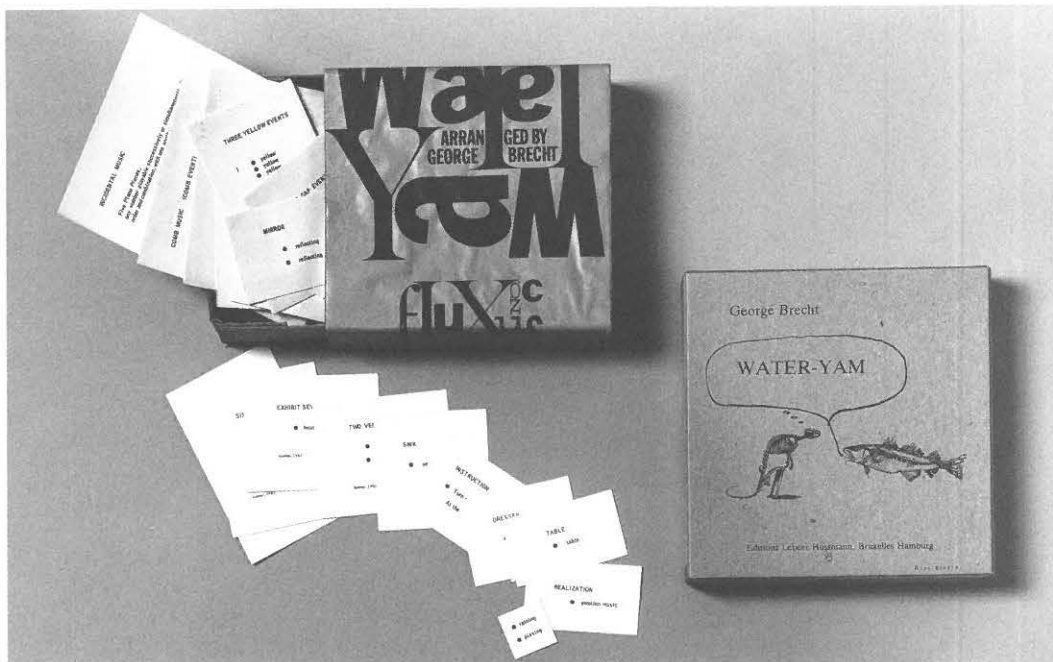
5. La collectionneuse Vicky Rémy le dit très bien: « La démarche de Fluxus, l'œuvre de Fluxus, c'est le livre. Au fond, pour eux, l'œuvre, c'est l'objet qui se rattache à la parole, c'est l'objet qui se rattache à l'écrit. » (Vicky Rémy, entretien avec Christian Gay le 31 août 1993, in *La Donation Vicky Rémy*, catalogue d'exposition par Bernard Ceysson et Jacques Beaufret, Saint-Étienne. Musée d'art moderne, 1993, tome I, p. 9.)

6. George Brecht, entretien avec Irmeline Lebeer, *Chroniques de l'art vivant*, n° 39, mai 1973, p. 18 (repris dans Irmeline Lebeer, *L'art? c'est une meilleure idée! Entretiens 1972-1984*, op. cit., p. 104). Avec d'autres, dont celui de Michael Nyman cité note suivante, cet entretien a été repris dans l'étude très complète d'Henry Martin, *An Introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire*, Milano, Multhipla, 1978.

George Brecht

Water Yam

New York/Wiesbaden, Fluxus Editions, 1963
(1^{re} éd.), 50 cartes dans une boîte 13 x 16,2 x 4,5 cm ;
Bruxelles/Hamburg, Lebeer Hossmann, 1986
(5^e et dernière éd.), 102 cartes dans une boîte
17 x 17 x 2,5 cm.



tes comme *Water Yam*, est une « continuité linéaire », c'est-à-dire le contraire d'un champ. À quoi Brecht répondit que son livre « se rapproche plus d'un objet, mais à y réfléchir, on n'entre pas non plus dans un livre, même à la première page, sans que notre passé, notre esprit y pénètrent, et notre esprit a aussi des souvenirs. Ainsi même notre lecture de la première page est conditionnée par notre expérience antérieure. Et une fois le livre fini, notre expérience continue. À partir d'un point récent, notre idée du livre sera différente, changera à mesure que le souvenir que nous en avons change, ou bien l'expérience du livre changera nos récentes expériences. Donc n'importe quel livre est aussi une partie d'un champ¹. »

On ne saurait mieux dire qu'un livre conventionnel n'est pas plus un objet temporel fermé sur sa « continuité linéaire » qu'un livre-objet n'est seulement un

objet dans l'espace. Il s'inscrit toujours dans un « champ² », un contexte, un tissu d'interactions, une zone d'influences ou de jeux de forces définis par la lecture, c'est-à-dire l'appropriation du livre par le lecteur ; de même que l'objet est là pour que le spectateur se l'approprie dans une réception active, qui n'est plus la contemplation mais la vie même. Confirmation qu'aucune réalité artistique n'est pour Fluxus analysable ou explicable en elle-même. Confirmation aussi que le livre est fondamentalement un objet mental qui transcende ses manifestations concrètes, et la lecture une expérience parmi d'autres expériences dont elle n'est pas séparable. Cette contextualisation et cette instrumentalisation de l'œuvre ont pour conséquence de la priver de toute définition intrinsèque, et finalement de nous interdire d'en isoler une quelconque essence « artistique ». Un livre est tel non pas en vertu de caractéristiques matérielles intrinsèques définies *a priori*, mais par les effets de livre qu'il produit, c'est-à-dire par l'utilisation qu'en fait le lecteur. Le medium, c'est l'usage³. C'est pourquoi, dans la même conversation, Brecht accorde volontiers à Michael Nyman que si l'on peut à bon droit soutenir que la boîte de cartes en vrac *Water Yam* est un livre au sens conventionnel du terme, c'est en raison du type de lecture qu'elle induit : les cartes ne se lisent pas isolément, leurs textes s'influencent réciproquement et, finalement, le lecteur ressort de l'examen du contenu avec le sentiment d'avoir vu se constituer un

ensemble, une unité de la pensée autant que de l'iconographie : « Les cartes sont en principe des entités séparées, mais d'un autre côté la "collection" en tant que tout est un assemblage à plusieurs couches⁴ », stratifié comme l'est un livre. En ce cas toutefois, c'est le lecteur, l'ordre de sa lecture, et non la reliure, qui décident de la succession des pages. Et cet ordre peut se modifier à chaque lecture, ce que ne permet pas le livre conventionnel.

Pas de frontières étanches entre le livre, la boîte et l'objet, parce que selon Fluxus l'art est aux frontières, « *borderline art*⁵ », dit Brecht qui définit par là une esthétique de l'indiscernable, de l'indécidable, c'est-à-dire de la lisière plutôt que de la limite, de la continuité préférée à la distinction. On peut donc lire une boîte comme on lirait un livre et, inversement, ouvrir des livres qui sont en réalité plutôt des boîtes.

LE LIVRE D'ARTISTE, UN MULTIPLE PARMI D'AUTRES

Une catégorie permet de rendre compte de la perte de spécificité de l'art et du gain proportionnel de l'œuvre en réalité, comme objet de l'expérience, en même temps qu'elle aide à penser la continuité entre le livre imprimé et ses manifestations élargies (de la boîte ou de la valise incluant des objets au livre-objet où disparaît toute distinction entre un dedans et un dehors et qui ne garde avec le livre qu'un rapport dérivé, indirect, allusif, telle la brique de

1. George Brecht, entretien avec Michael Nyman, *Studio International*, November-December 1976, p. 258.

2. Brecht évoque conjointement la conception électronique et la conception sémantique du champ.

3. On emprunte cette formule, hybridation de Wittgenstein (« *the meaning is the use* ») et de McLuhan (« *the medium is the message* ») au titre d'un article sur un tout autre sujet (la photographie) de Jan Groover, « *The medium is the Use* », in *Artforum*, vol. XII, n° 3, November 1973, p. 79-80.

4. George Brecht, entretien avec Michael Nyman, loc. cit., p. 258. C'est Michael Nyman qui parle.

5. George Brecht, *ibid.*, p. 259.



Robert Filliou

The Frozen Exhibition Oct. 62-Oct. 72

Remscheid, VICE-Versand, 1972.

170 ex. Emboîtement en forme de chapeau recouvert de suédine grise, contenant 45 documents, cartons et photographies, 20 x 31,5 cm.

Filliou): c'est la catégorie du multiple. Le multiple est une invention des années soixante, même s'il trouve son origine chez Duchamp et Man Ray. Il n'est pas une invention de Fluxus, mais Fluxus va en développer des formes singulières et en faire un usage tout à fait distinctif. On doit le terme à Denise René qui le forgea en 1966 pour désigner l'édition d'objets en trois dimensions. On a vu cependant que Spoerri fonda ses Éditions MAT, Multiplication d'Art Transformable, dès 1959. Chez l'une comme chez l'autre, cependant, les premiers multiples furent des multiples d'art optique, géométrique et cinétique. Spoerri édita au début Vasarely, Soto, Albers, Bury, Tinguely et Roth, parmi d'autres. Pour la galerie d'art constructiviste de Denise René, cette initiative allait dans le sens de l'objectivisme de l'art qu'elle défendait: le « multiple » contribue à l'élimination de l'élément subjectif et manuel dans l'art par la multiplication d'objets fabriqués avec des matériaux modernes et des techniques industrielles. La volonté, très répandue dans les années soixante, de diffusion sociale de l'art et de multiplication des contacts

avec le public était également un facteur favorable. À peu près au moment où Denise René éditait ses premiers multiples, en 1965, Marian Goodman, à New York, créait Multiples Inc. en étroite relation avec les artistes Pop Art, qui d'une autre manière, étaient intéressés par la circulation des images dans et de la société¹.

Là est précisément l'équivoque du multiple: l'effort pour diffuser l'art n'a pas que sa « démocratisation » pour but. Sur fond du développement de la consommation dans la société, le multiple s'emploie à intégrer les œuvres dans le système général de la circulation des marchandises. Pierre Gaudibert a dénoncé cette confusion, qui sert plus les marchands d'art que le public de l'art, et souligné une utopie fondée sur « le mythe de la société de consommation de masse »: « Cette opération se pare, de bonne ou de mauvaise foi, d'une idéologie prétendue de démocratisation ("l'œuvre à la portée de tous"), alors que les structures du marché de l'œuvre unique rendent impossible cette distribution généralisée à bas prix². » Le caractère d'objets lisses et chic de la

plupart de ces multiples fabriqués avec des matériaux modernes mais précieux confirme cette collusion de l'art et de l'industrie. Les livres-objets des éditions du Soleil Noir de François Di Dio, de la même époque, participent de cette assumption d'un art industrialisé, spectaculaire et aseptisé³. René Block, qui fit le point sur les multiples lors d'une remarquable exposition à Berlin en 1974, a noté qu'un trait commun à des tentatives de ce genre était qu'« elles planaient aux limites extérieures du message esthétique qu'en réalité le multiple devrait communiquer... Elles visaient plus la décoration faite sur mesure pour l'*homo ludens* en nous et semblaient côtoyer une industrie vouée aux articles d'amusement⁴. »

Il en va tout autrement pour les multiples Fluxus qu'éditent aux États-Unis Maciunas, en Allemagne Block, Staack, Hundertmark, VICE-Versand et en Suisse Howeg. On pense ici plus particulièrement à ceux qui gardent un lien avec le livre, à la publication en forme de chapeau melon *The Frozen Exhibition* (1972) de Filliou, aux diverses boîtes de Brecht, aux saucisses de papier journal déchiqueté par Dieter Roth pour ses différentes versions de

1. Sur l'histoire du multiple, on consultera avec profit le catalogue de la première exposition uniquement consacrée à cette production: John L. Tancock, *Multiples: The First Decade*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1971, non paginé. Il n'est pas indifférent qu'elle ait été réalisée au musée qui possède la plus vaste collection d'œuvres de Duchamp.

2. Pierre Gaudibert, *Action culturelle: intégration et/ou subversion*, Tournai, Casterman, coll. « Mutations. Orientations », 1972, p. 118.

3. On peut trouver la description illustrée des livres édités par François Di Dio dans *Livres-Objets: Lumières du Soleil Noir*, catalogue d'exposition, Uzerche, Pays-paysage; Paris, librairie Lecoindre-Ozanne, 1991.

4. René Block, « Bemerkungen zu Anliegen, Aufbau und Auswahl der Ausstellung, Notes as to Purpose, Set-up and Selection of the Exhibition », in *Multiples. Ein Versuch die Entwicklung des Auflagenobjektes darzustellen. An Attempt to Present the Development of the Object Edition*, catalogue d'exposition, Berlin, Neuer Berliner Kunstverein, 1974, p. 23.



Wolf Vostell

Einbetoniertes Buch

Hirwil [Suisse], Howeg, 1971.

100 ex. 34 x 24,5 x 5 cm.

Coll. Les Impénitents / FRAC Haute-Normandie.

Erik Dietman

Quelques m et cm de sparadrap. A short story

1963.

200 ex. 21 x 15 x 1,5 cm.

Literaturwurst (1961, édition en 1970), au *Livre bétonné* de Vostell (1971) ou aux nombreux multiples conçus par Beuys, auxquels on pourrait joindre les livres enveloppés de sparadrap de Dietman (*Quelques m et cm de sparadrap*, 1963) et le livre en bois, plus tardif, de Gerz (*Das Buch*, 1973) qui contient un stylo brisé d'où coule l'encre comme d'une blessure. Ces objets ne renvoient pas, comme les objets Op et cinétiques édités par Denise René et Spoerri à ses débuts, aux *Rotoreliefs* de Duchamp que d'ailleurs le second édite en 1959, mais plutôt à l'esprit de ses boîtes ainsi qu'aux œuvres qu'il a refaites en plusieurs exemplaires, ou encore aux ready-mades édités en 1964 pour célébrer le cinquantième anniversaire de leur invention. « Ce qui lui importait, souligne Arturo Schwarz à leur propos, c'était l'idée, non sa matérialisation¹. »

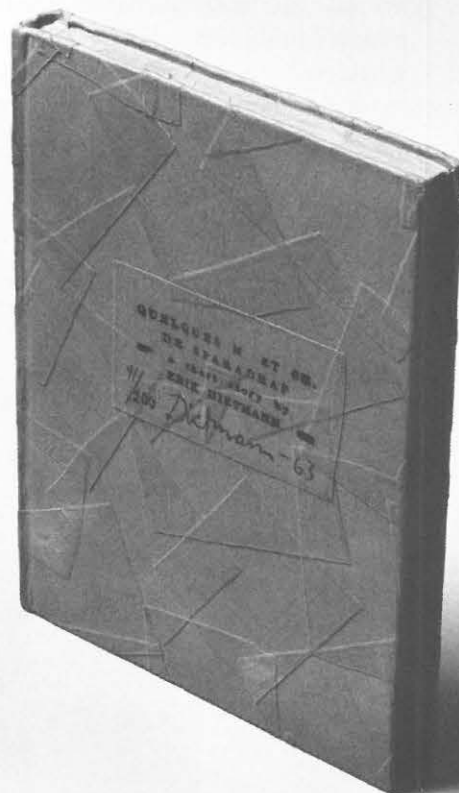
Autrement dit, il ne s'agit pas de diffu-

ser de pseudo-originaux, mais, au sens strict, de divulguer une idée. Or, celle-ci ne perd rien à être multipliée, au contraire. Son efficacité est directement fonction de sa propagation.

Dans une certaine mesure, Beuys reprend à son compte ce thème dans un entretien consacré à ses multiples, définis par lui comme autant de « véhicules d'art », quand il dit : « Je m'intéresse à la diffusion des véhicules physiques sous forme d'éditions parce je m'intéresse à la diffusion des idées². » Mais il ne partage pas l'indifférence relative de Duchamp pour la manière dont l'idée se matérialise. La « qualité véhiculaire » de l'édition dépend en effet du choix de l'objet. Bien plus, la question que pose le multiple est pour lui celle de la matérialisation même de l'idée, et par là celle de la création, question métaphysique que Beuys pose en des termes empruntés à l'Évangile de saint Jean : « Il est dit : "Au commencement était le Verbe"... En ce sens, le mot était *logos*. Que fait le *logos*? Il commence le processus de l'évolution. Finalement, comment un mot [...] devient-il matière³? » Une telle conception est aux antipodes de celle de Man Ray dont la formule : « Créer est divin, multiplier est humain », est reprise par Marian Goodman⁴, directrice de Multiples, et tend, en opposant création et multiplication, à ramener le multiple à la reproduction d'un original.

À l'inverse de Marian Goodman, René Block, plus proche des artistes Fluxus, propose cette définition : « Le multiple n'est pas un sous-produit. C'est, comme la gravure, une œuvre d'art autonome qui a été conçue pour la multiplication et qui commence vraiment à exister pleinement dans le procès de multiplication. Le multiple n'est pas une restriction mais un enrichissement des expressions créatrices⁵. » Pour Beuys, comme pour Filliou, Roth, Vostell et quelques autres, dont Spoerri, le multiple est une création, laquelle consiste à incarner

l'idée dans un objet ou un matériau qui autorise la multiplication, telle la simple boîte de bois brut de Beuys appelée *Intuition*⁶ (1968), ou qui possède déjà les propriétés d'un objet multiplié, telle la brique de Filliou. On se souvient que, pour ce dernier, le matériau n'est nullement secondaire et que l'idée en provient. De même, chez Vostell, le bétonnage a valeur symbolique, protestation contre un monde figé, bloqué, promis à une mort lente par immobilisation. Quant à la réduction en charpie du *Spiegel* ou du *Daily Mirror* pour en faire des saucisses, elle illustre l'aversion de Roth pour la presse à grand tirage qui débite ses nouvelles comme un charcutier ses saucisses. Tous ces objets, dont les matériaux ne sont ni polis ni somptueux ni clinquants, ni « modernes », gardent un aspect brut, manuel sinon fait main, et modeste, parfois



1. Arturo Schwarz, « Marcel Duchamp und das Multiple. Marcel Duchamp and the Multiple », in *Multiples. Ein Versuch* [...], op. cit., p. 44.

2. Joseph Beuys, interrogé par Klüser & Schellmann, « Fragen an Joseph Beuys », in *Multiples. Ein Versuch* [...], op. cit., p. 90.

3. Joseph Beuys, *ibid.*, p. 100.

4. Marian Goodman, John Loring, « Erfinden ist göttlich, vervielfältigen ist menschlich. To Create Is Divine, To Multiply Is Human », in *Multiples. Ein Versuch* [...], op. cit., p. 25.

5. René Block, « Bemerkungen zu Anliegen [...], loc. cit., p. 11-12.

6. Elle fut créée et éditée pour soutenir les étudiants de l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf en grève pour protester contre le renvoi de Beuys. Cf. le témoignage de Sarkis, « Un jour », in *Joseph Beuys*, catalogue d'exposition par Fabrice Hergott, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1994, p. 308.

Dieter Roth**Poeterei 3/4**

Köln, Taucher-Verlag, 1968.

230 ex. Édition de tête de 7 exemplaires en boîte de bois, 31 x 98 x 21 cm. Un livre de 20 pages (n° 3) et 38 planches (n° 4, sur papier aluminium).

Coll. Les Impénitents / FRAC de Haute-Normandie.

Joseph Beuys**Intuition**

Remscheid, VICE-Versand, 1968.

Boîte de bois, 30 x 21 x 5 cm.

Coll. Rik Gadella.

pauvre. Ainsi des quatre *Optimistic Boxes* (1968) de Filliou: la première, par exemple, *Thank God for Modern Weapons*, est une boîte cubique de bois blanc qui contient un gros caillou. Dans *Poeterei* (1968), par exemple, Dieter Roth a rangé côte à côte dans une longue valise de bois très rustique, peinte à l'extérieur en jaune et à l'intérieur en noir, trente-huit pages de ses poésies imprimées sur des feuilles de papier d'aluminium recouvrant des matières organiques. *Poeterei* oppose à la pourriture la poésie; le papier d'aluminium comporte lui-même ce double aspect: précieux et immuable comme l'argent, mais périssable dans son usage alimentaire.

Dans ces objets, le jeu, et même le jeu de mots, voire la plaisanterie, ne sont pas incompatibles avec la gravité de l'idée. La brique de Filliou a pu en donner un aperçu. Même Beuys, avec *Vostell* le plus grave des artistes Fluxus, évoque au sujet de ses multiples le jeu. Un jeu

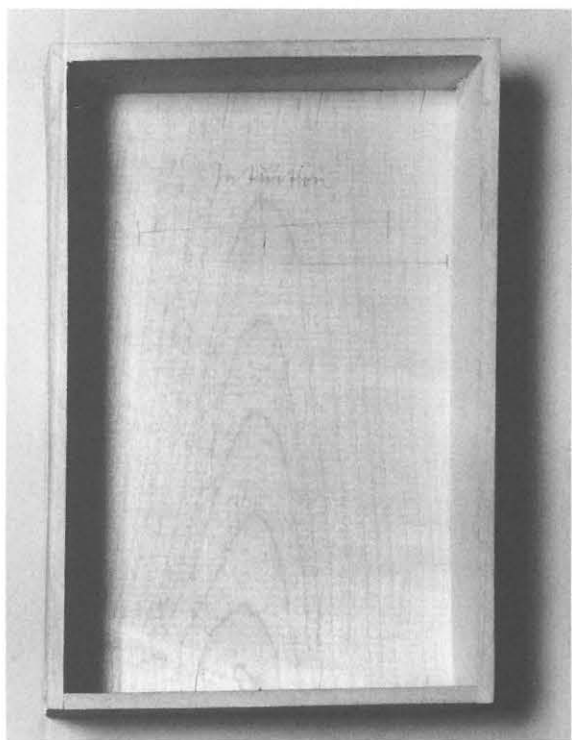
sérieux qui n'a rien à voir avec les mouvements mécaniques de couleurs ou de formes des multiples cinétiques édités par Denise René; un jeu essentiel, le jeu de la liberté humaine: « Tout cela est un jeu, qui compte par là, grâce à ce genre d'information, ancrer un véhicule n'importe où dans le voisinage, dont les gens se ressouviendront plus tard, et donc, une sorte d'aide-mémoire, oui, une sorte d'aide-mémoire au cas où dans le futur quelque chose d'autre viendrait¹. » Un jeu pour se tenir prêt, pour se rendre disponible à l'événement. Un jeu qui apprend au spectateur à découvrir qu'il peut être aussi créateur: « C'est là, dit Beuys, que la phrase "tout le monde est artiste" devient intéressante. Et c'est précisément cela dont les gens peuvent faire l'expérience à l'aide de tels objets². » Il convient donc d'y insister: le multiple Fluxus n'est pas un objet de plus offert à la consommation par l'industrie artistique; il est un révélateur sensible. Sa vertu est pédagogique, interrogative, maïeutique. Il cherche à éveiller en l'homme non pas l'acheteur, pas même l'amateur d'art, mais le créateur, le joueur, c'est-à-dire l'homme libre. George Brecht, par exemple, qui a consacré une partie de *Chance-Imagery* à décrire quelques jeux, a imaginé un jeu de cartes sans règle du jeu définie (*Deck. A Fluxgame*, 1966). À chaque joueur de l'inventer. Le multiple selon Fluxus répond à bien autre chose qu'au besoin économique d'élargir la diffusion de l'art ou à celui, sociologique, de désacraliser l'œuvre en lui faisant per-

dre l'aura de l'original. Sa circulation en fait le moyen par excellence d'une éducation esthétique de l'homme à la liberté créatrice.

À cet égard, le cas du multiple englobe celui du livre. Du reste, quelques œuvres ont un statut intermédiaire. Donnons-en trois exemples sensiblement différents. De Maciunas, *Flux Paper Events* est un livre de papier blanc où il n'y a rien à lire, peu à voir, beaucoup à toucher. Rien n'y est imprimé, mais chacune des pages a été l'objet d'un traitement particulier: pliure, perforation, collage, déchirure, agrafage, froissage, salissure, etc. Autant de *paper events*, d'événements de papier, grâce auxquels l'inscription directe du geste de l'artiste sur le matériau suscite en retour, chez le lecteur (mais le terme devient impropre, tout comme celui de spectateur), une réponse qui passe par le contact. Quoique tiré à cinq cents exemplaires, ce petit livre de quelques pages conserve intactes l'authenticité du geste et l'unicité de chaque « événement ». Dans *Die Leute sind ganz prima in Foggia* (1973), Beuys recueille, à raison d'une information par page, paroles, événements, petits faits, déclarations, éléments de ses propres œuvres, comme autant d'expressions fragmentaires d'un pouvoir unique de création diffus dans les êtres et les choses. Le mot « *Hauptstrom* » (courant principal) l'indique sur le tampon de l'artiste qui, pour ainsi dire,

1. Joseph Beuys, in Klüser et Schellmann, « Fragen an Joseph Beuys », loc. cit., p. 90.

2. Joseph Beuys, *ibid.*, p. 102.



Joseph Beuys

Die Leute sind ganz prima in Foggia

[S. I.], Modern Art Agency/Studio

Marconi/Staeck, 1973.

180 ex. 31,5 x 22 cm. 150 p.

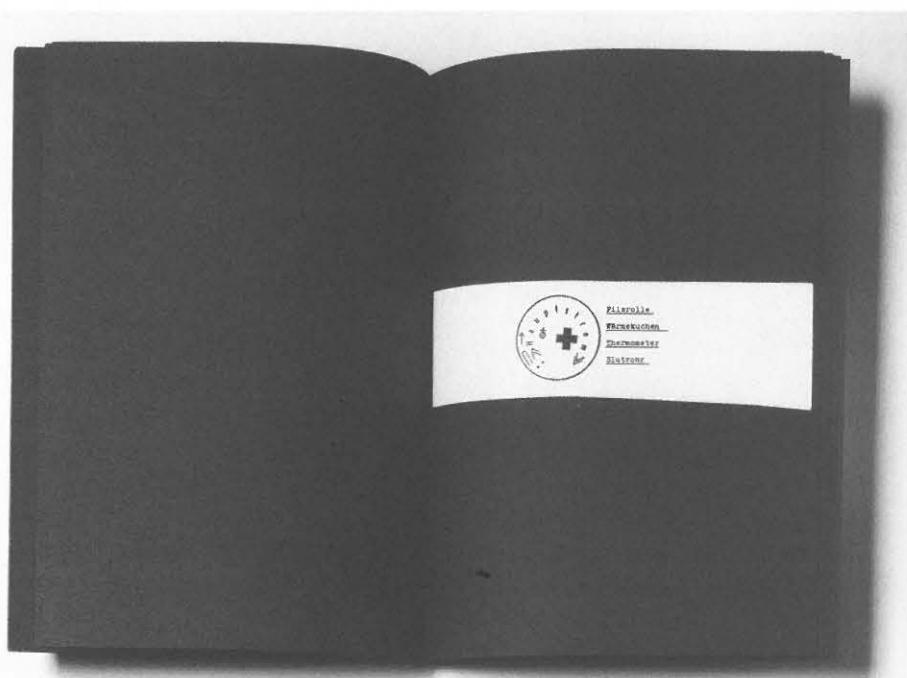


certifie chaque citation et l'intègre au courant que constitue le livre en collectant ces données éparses. C'est bien un livre, mais imprimé sur un papier brun foncé, couleur feutre, et sous une couverture de carton fort d'un format assez grand, ce qui lui donne la présence matérielle d'un objet, d'autant plus que les bribes de texte sont imprimées en trompe-l'œil de façon à donner l'illusion qu'elles sont tapées à la machine sur des bandes de papier blanc collées ensuite sur la page. *Dé-collage Happenings* (1966) est d'abord un livre de près de cent pages contenant notes et documents concernant les happenings de Vostell entre 1954 et 1966; y sont jointes quinze partitions graphiques qui se déplient comme des affiches, le sachet d'un médicament en poudre collé sur du papier miroir et un biscuit sec, à quoi il faut éventuellement ajouter une sérigraphie pour les cinquante exemplaires de tête; l'ensemble est présenté dans une boîte en bois dont le dessus en plexiglas coulisse et dont le fond est couvert par un portrait photographique de l'artiste. C'est à notre connaissance le livre le plus « objet » que Something Else Press ait publié.

De manière générale, le livre comme le multiple sont des porteurs d'idées; des véhicules du sens; des éveilleurs de conscience. Ben n'intitule-t-il pas l'un

de ses livres *Théorie* (1975)? Filliou ne se voit-il pas en « *mind-opener* (ouvreur d'esprit) »? Wolfgang Feelisch, fondateur de VICE-Versand et éditeur des *Optimistic Boxes* et d'*Intuition*, a constaté qu'en dépit d'une édition non limitée, certains de ses multiples (dont les boîtes de Filliou) ne se vendaient pas, « probablement parce qu'ils contredisent trop ouvertement les idées qu'on a de l'art en exigeant une activité et un engagement intellectuel¹ ». Cette analyse vaut plus encore pour le livre d'artiste: sa qualité de « véhicule » est évidente; toutefois, non seulement il contredit l'idée qu'on se fait d'une œuvre, non seulement il demande souvent un effort de réflexion et d'interpréta-

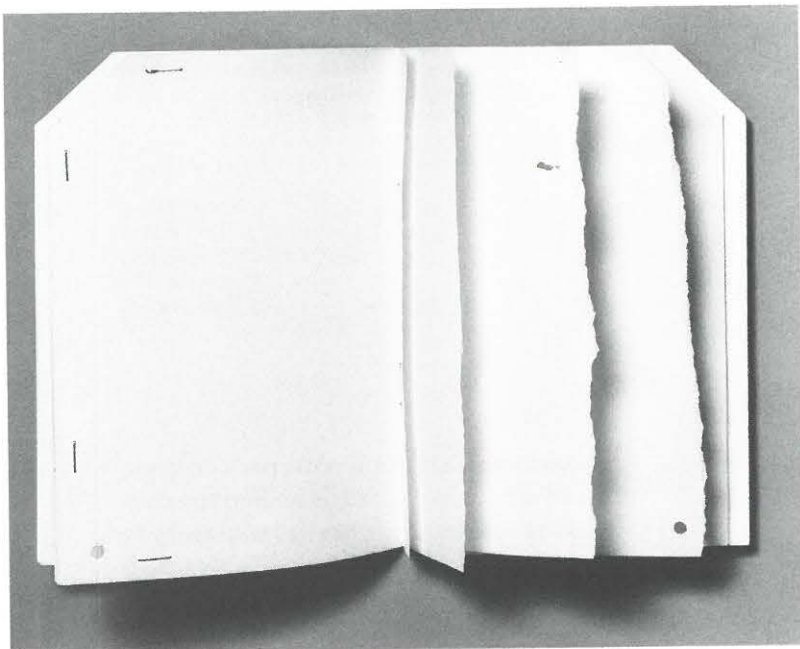
tion, mais encore il n'est pas conforme à l'idée qu'on se fait généralement d'un livre. Exactement comme les éditeurs de multiples, tels Block et VICE-Versand², ou Maciunas lui-même³, des éditeurs de livres d'artistes ont été parfois obligés de limiter l'édition de leurs livres, non pour des raisons techniques (comme il arrive pour certains multiples plus difficiles que d'autres à fabriquer), mais pour cause de diffusion insuffisante: vendre plus cher une édition limitée était plus rentable que de faire une édition non limitée et bon marché qui ne trouvait pas assez d'acquéreurs. Grandeur et misère de l'utopie. Car il est clair que l'utopie d'une diffusion large, voire illimitée, des « véhicules d'art » relève ici d'une tout autre logique que celle, mercantile et capitaliste, dénoncée par Gaudibert, de la société de consommation artistique de masse. Fondamentalement, elle est une utopie révolutionnaire, celle d'une société de création.



1. Wolfgang Feelisch, « Zeitkunst im Haushalt. Time Art in the Household », in *Multiples. Ein Versuch* [...], op. cit., p. 86.

2. Ils le disent dans *Multiples. Ein Versuch* [...], op. cit., respectivement p. 21 et 86.

3. Charles Dreyfus, « Fluxus [...] », loc. cit., p. 167.



George Maciunas

Flux Paper Events

Berlin, Hundertmark, 1976.
500 ex. 21 x 14,5 cm. 24 p.

Wolf Vostell

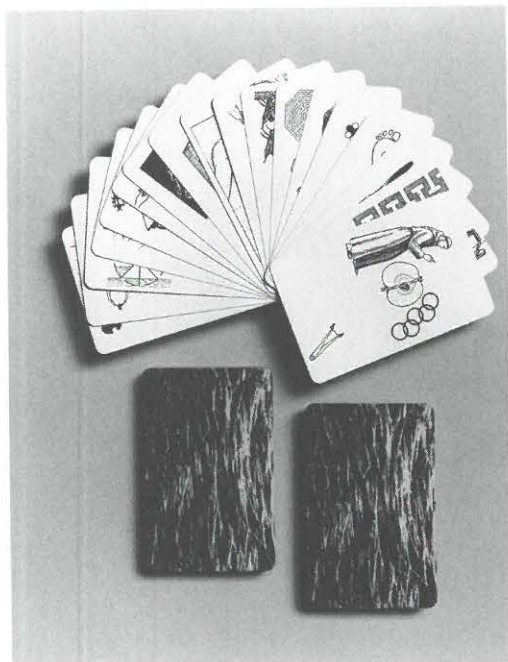
Dé-collage Happenings

New York, Something Else Press, 1966.
[400 ex.] 22 x 13,5 cm. 94 p. 50 exemplaires de tête dans une boîte de bois contenant, en plus du livre, 15 affiches pliées, une sérigraphie, un pain azyme, un sachet de Bromo Seltzer collé sur papier miroir.
Coll. Denis Ozanne.

George Brecht

Deck. A Fluxgame

[New York, Fluxus Editions, 1966].
64 cartes 9 x 6 cm.



L'UTOPIE CONCRÈTE DU LIVRE D'ARTISTE

La suppression de la distance entre art et vie est la question même de l'utopie, à condition que celle-ci soit le mouvement qui vise à réduire cette distance ou, pour parler comme Filliou, à ramener la fiction à zéro. En effet, l'utopie n'est nullement pour les artistes Fluxus, et quelques autres animés du même souci, poésie de l'impossible, fuite dans une insularité imaginaire qui les mettrait à l'abri de l'épreuve de la réalité. Elle est un excellent exemple de ce qu'Ernst Bloch a pensé comme « utopie concrète » : l'exploration, dans l'art ou la société, de la possibilité objective d'un existence plus libre, qu'il ne s'agit pas seulement d'imaginer ou de penser, mais à la réalisation de laquelle les hommes travaillent au cours de l'histoire. On a vu comment chez Filliou. Quand Maciunas tente d'abord, entre 1966 et 1970, d'acheter un immeuble pour offrir aux artistes actionnaires une communauté de travail et de vie (Fluxhouse Cooperative), puis, au début des années soixante-dix, d'acquérir une île où établir une société Fluxus, il y consacre toute son énergie, tout son temps et tout son argent¹. George Brecht joue sans doute davantage avec l'imaginaire utopique quand, en relation avec le projet de Maciunas, il met sur pied le GIP

(Global Islands Project), pour lequel il s'associe à Wolfgang Feelisch et à un ingénieur expert en turbines et hélices, Hermann Braun, afin d'inventer un « null-propeller » destiné à propulser un vieux bateau de déminage de la seconde guerre mondiale, transformé en *Fluxship* et dont Maciunas sera le capitaine. Le projet, avec les dessins de l'hélice et autres documents techniques, est publié en 1978 sous le titre *Fluxnullkit* (*Fluxkit Null*). Dans sa réflexion sur l'utopie, notamment dans *L'Homme unidimensionnel* (1964)², Marcuse lève l'objection pragmatique contre l'utopie en montrant que la vérité d'un projet ne doit pas être jugée à sa réussite. Les positivistes ont tort : le fait n'est pas un argument contre le droit. Il reste que, pour Fluxus, l'utopie n'est pas prioritairement matière à création artistique ou littéraire, mais matière à action. Ils sont du côté de ce que Mikel Dufrenne, dont la réflexion participe elle-même de la mutation qu'il analyse dans *Art et Politique*, a désigné sous le nom d'« utopie chaude », par opposition aux « utopies froides³ ». Ces dernières ne sont en vérité qu'un *topos* pour écrivain et se distinguent des « utopies chaudes » par deux traits corrélés qui marquent

Jörg Immendorf

Das tun, was zu tun ist. Materialien zur Diskussion:
Kunst im politischen Kampf. Auf welcher Seite stehst du,
Kulturschaffender?
Köln/NewYork, König, 1973.
29,6 x 21 cm. 228 p.

leur appartenance à la sphère séparée de la littérature : la signature qui atteste la création personnelle d'un monde qui pour son auteur n'existera jamais que dans le livre et, par conséquent, une description de la société idéale qui néglige de s'interroger sur les conditions du passage de l'ancien au nouveau : « Les utopies [froides] décrivent une réalité qui fonctionne sans avoir été réalisée : le fonctionnement d'un possible qui est devenu miraculeusement réel sans avoir jamais été en puissance⁴. » La chaleur de l'utopie selon Dufrenne correspond à ce que Marcuse a analysé comme « la fin de l'utopie⁵ » (froide) : pour les deux auteurs, l'imaginaire doit être compris non pas comme l'autre du réel, mais comme « ce qui tend à devenir réel », pour le dire avec les mots d'André Breton⁶. L'imagination est révolte agissante. Rien de littéraire, c'est-à-dire d'exclusivement « artistique », ni de « froid » dans l'utopie d'une société de créateurs telle que l'imaginent nombre d'artistes (ils ne se limitent pas aux membres de Fluxus) dont les œuvres tentent de préparer l'avènement effectif.

Dès lors, leurs livres ne sont pas seulement des livres, pas seulement des œuvres, mais des moyens d'intervenir

1. Cf. Thomas Kellein, *The Dream of Fluxus*. George Maciunas: An Artist's Biography, London/Bangkok, Edition Hansjörg Mayer, 2007, chapitres « In Search of a Fluxus Island », p. 125-129 et « The Fluxhouse Cooperatives », p. 131-141.

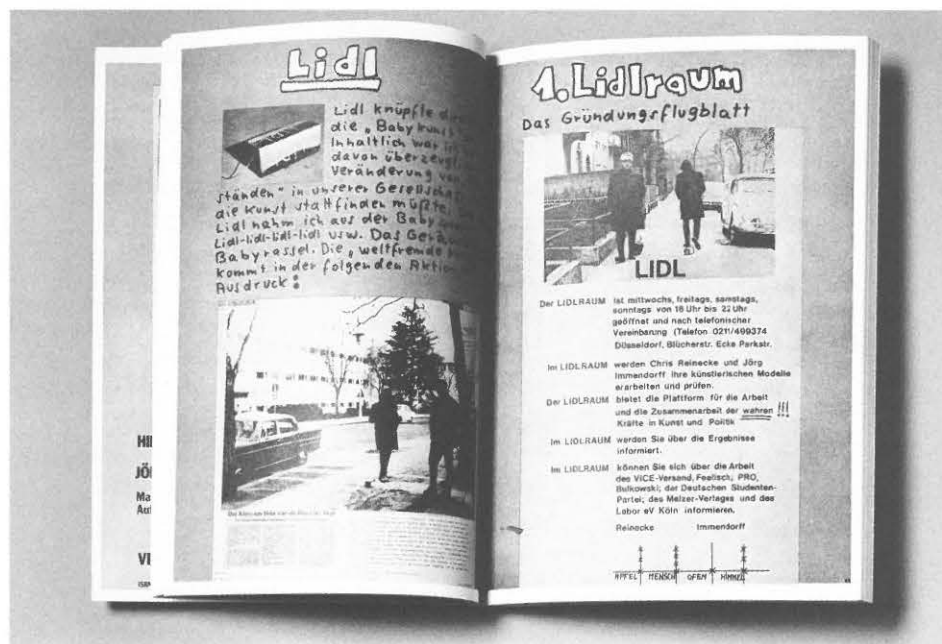
2. Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel* (1964), trad. Monique Wittig, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1968, p. 247 par ex.

3. Mikel Dufrenne, *Art et Politique*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1974, p. 175.

4. Mikel Dufrenne, *ibid.*, p. 177.

5. Herbert Marcuse, *La Fin de l'utopie*, Neuchâtel/Paris, Delachaux et Niestlé, Paris, Le Seuil, coll. « Combats », 1968.

6. André Breton, « Il y aura une fois », in *Le Revolver à cheveux blancs*, Paris, Éditions des cahiers libres, 1932, p. 11. Cité et commenté par Ferdinand Alquie, *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977, p. 134.



Sigmar Polke**Bundestagswahl 1972 – Bizarre.**

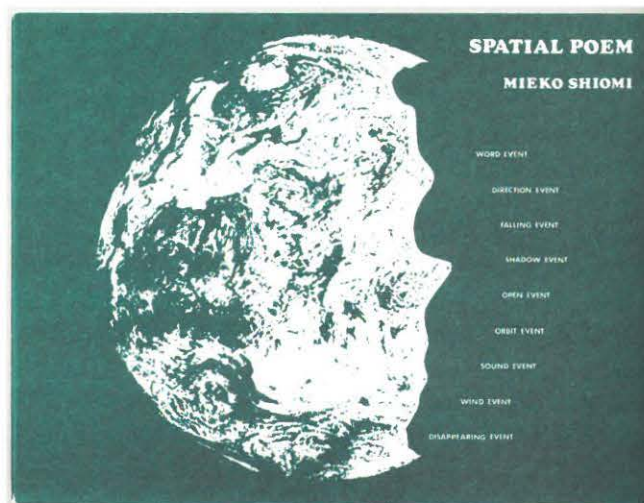
Fotos aufgenommen in Düsseldorf und Köln, Heidelberg, Edition Staeck, 1972.
20,5 x 29,5 cm. 86 p.
Coll. particulière.

Klaus Staeck**Pornografie**

Steinbach / Giessen, Anabas-Verlag Günther Kämpf, 1971.
26 x 21 cm. 380 p.

**Mieko Shiomi****Spatial Poem**

Osaka, 1976, 21 x 27,3 cm. 70 p.
Coll. particulière.



dans le débat social, des instruments du combat idéologique et politique. « Les objectifs de Fluxus sont sociaux (non esthétiques) », écrit Maciunas à Tomas Schmit en 1963¹. Qu'il suffise de mentionner quelques exemples très différents les uns des autres, Fluxus ou non car Fluxus ne fait que porter à sa plus parfaite expression un trait caractéristique de maintes publications d'artistes des années soixante et soixante-dix. Et d'abord, le livre de Vostell décrit plus haut, *Dé-coll/age Happenings* (1966), dont Peter Frank rapporte qu'il eut une certaine influence sur le mouvement d'opposition à la guerre du Vietnam²;

une autobiographie de Jörg Immendorf, *Das tun, was zu tun ist* (1973), récit de ses engagements artistiques, dont le sous-titre annonce: « Matériaux pour la discussion: l'art dans le combat politique » et pose la question « De quel côté es-tu, créateur culturel? »; un livre d'Alberto Moretti, *Techne e Lavoro come arte* (1976), qui met en évidence la part de création dans le travail artisanal; un autre de Klaus Staeck, *Pornografie* (1971), protestation contre l'obscénité de la violence dans les photographies de presse; ou, édité par le même, qui concevait son rôle d'éditeur comme un engagement politique, *Bundestagswahl*

1972 – *Bizarre* (1972), dans lequel Sigmar Polke a réuni une série de panneaux électoraux photographiés à Düsseldorf et Cologne. On pourrait ajouter d'autres livres de combat, tel celui de Sharon Gilbert, *3-Mile Island. Reproductions (1-8)* (1979), contre le nucléaire, et, parmi bien d'autres encore, un livre de Hans Haacke, *Der Pralinenmeister* (1982), qui à travers le cas du collectionneur d'art contemporain allemand Peter Ludwig, par ailleurs grand patron dans l'industrie du chocolat, dénonce la complicité de l'art et du capitalisme.

De ce point de vue, un livre publié par Maurizio Nannucci en 1978 fournit l'épure conceptuelle de l'esprit militant de ces publications. Il est simplement constitué de feuillets blancs identiques détachables, à distribuer comme des tracts, sur lesquels est inscrite en rouge la phrase-manifeste qui lui donne son titre: *Art as social environment* (L'art comme environnement social). Les feuillets furent effectivement distribués dans les rues. On notera que Nannucci

1. Cité par Thomas Kellein, in *The Dream of Fluxus* [...], op. cit., p. 91.

2. Peter Frank, *Something Else Press*, op. cit., p. 16. Notre exemplaire du livre de Vostell, *Happening & Leben* (1970), catalogue personnel de ses actions, qui remonte de 1970 à 1954 (dans cet ordre), comporte en guise de dédicace cette déclaration: « Ereignisse sind Waffen zur Politisierung der Kunst (Les événements sont des armes de politisation de l'art). »

Maurizio Nannucci

Art as Social Environment

Lugo, Exit; Amsterdam, Other Books and So, 1978.

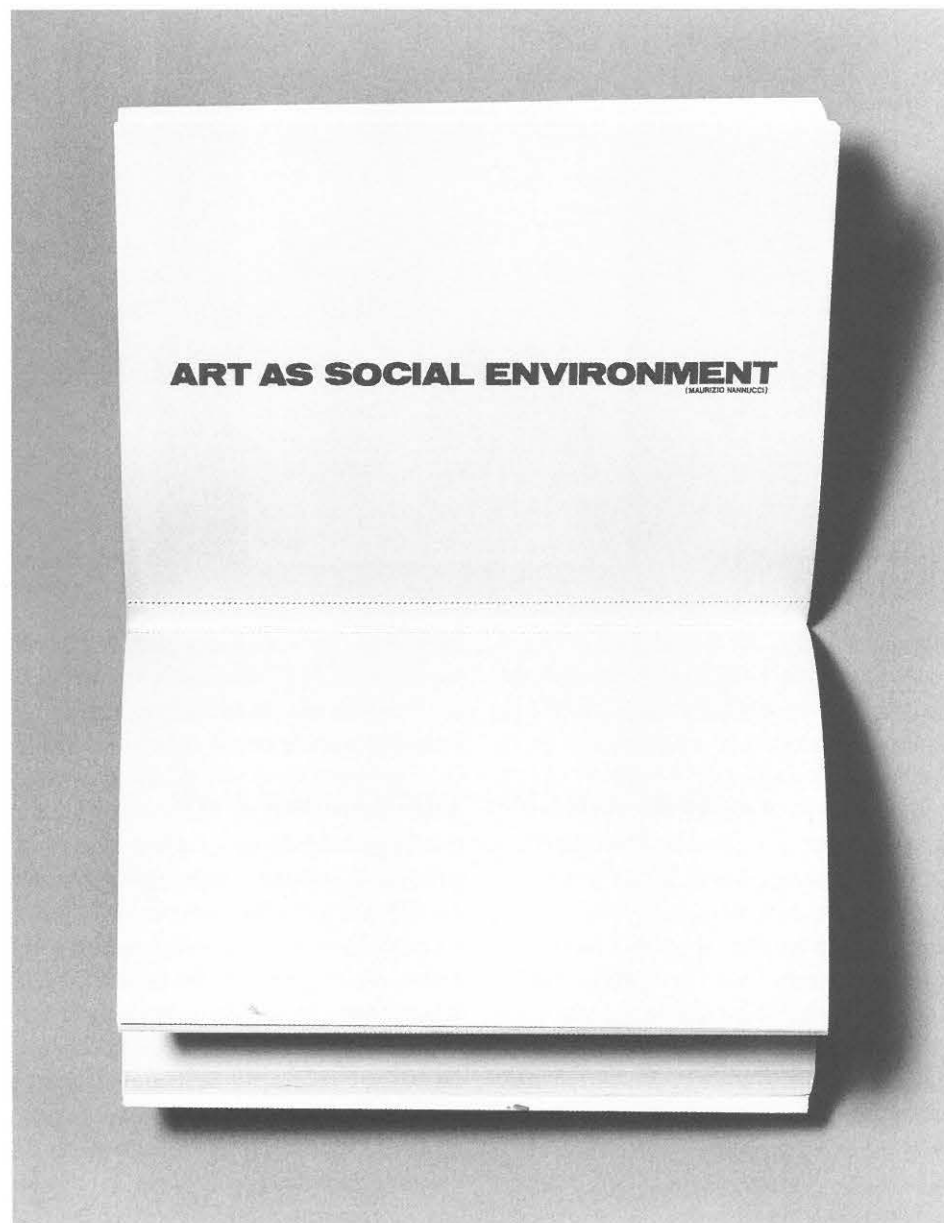
250 ex: 21 x 15 cm. 160 p.

ne dit pas que l'environnement social est l'art, mais au contraire que l'art doit faire société; proposer une autre forme de vie en commun. Le livre d'artiste est alors à la fois une arme dans le combat utopique et déjà en soi une victoire artistique si sa réalité d'œuvre est parallèlement acceptée. Significative est, en 1983, la conclusion par Carrión d'un article intitulé « We have won! Haven't we? » : « Quand de tels livres finissent par exister, et quand leur existence est reconnue, alors nous avons le droit de dire: "Nous avons gagné, Nous avons gagné", n'est-ce pas¹? »

Aussi ne retrouve-t-on dans les livres Fluxus ou d'esprit Fluxus ni l'un ni l'autre des deux traits relevés par Dufrenne pour caractériser les utopies froides. D'une part, l'œuvre, pour personnelle qu'elle soit, est au service d'un projet collectif, voire anonyme. Maciunas, par exemple, demande aux artistes impliqués dans des publications collectives qu'il édite d'abandonner leur copyright individuel au profit d'un copyright Fluxus. Dans le catalogue de l'exposition *Fluxus international & Co* antérieurement évoqué, Ben prévient: « Fluxus est contre le copyright donc nous vous autorisons à vous en servir mais ne réclamez pas de copyright non plus. » Et, avec sa manière très particulière d'exposer ses contradictions, il ajoute après sa signature du tirage de tête d'*Écrit pour la gloire* [...]: « Cette signature est une marque de prétention qu'il faut effacer. » De même George Brecht renonce au copyright sur ses œuvres parce qu'il est un « principe de possession² ». On aura relevé par ailleurs le nombre des œuvres en collaboration,

l'intérêt de chacun pour le travail des autres, l'absence de concurrence entre la plupart des artistes, la fréquence des manifestations collectives et l'importance de l'organisation en réseau international d'échanges et d'amitié. Ainsi un livre récapitulatif de Mieko Shiomi, *Spatial Poem* (1976), peut-il faire état de la participation de deux cent trente-deux artistes de toutes nationalités à neuf « *global events* » organisés dans le monde entier (cartes à l'appui) au cours des années 1965-1975. Un exemple très

explicite est fourni par les éditions successives de *Topographie anecdotée* du hasard* (1962) de Daniel Spoerri, dont on a déjà évoqué la première publication³: l'artiste y procède à l'inventaire minutieux des objets dérisoires accumulés, comme en un « tableau-piège », sur la table de sa chambre d'hôtel, rue Mouffetard à Paris, en ajoutant toutes sortes d'anecdotes autobiographiques attachées à ces objets. Si la version originelle est une plaquette signée du seul Spoerri, la deuxième version (1966),



1. Ulises Carrión, « We Have Won. Haven't We? », loc. cit., p. 41 (repris dans *Quant aux livres. On Books*, op. cit., p. 95 et 189).

2. George Brecht, « Conversation sur autre chose », loc. cit., p. 29.

3. Cf. *supra*, chapitre premier, § « Le livre comme forme ».

Daniel Spoerri

An Anecdoted Topography of Chance (Re-Anecdoted Version)

New York/Köln/Paris, Something Else Press, 1966.

[2020 ex.] 20 x 13,5 cm. 214 p.

Daniel Spoerri

An Anecdoted Topography of Chance

London, Atlas Press, 1995.

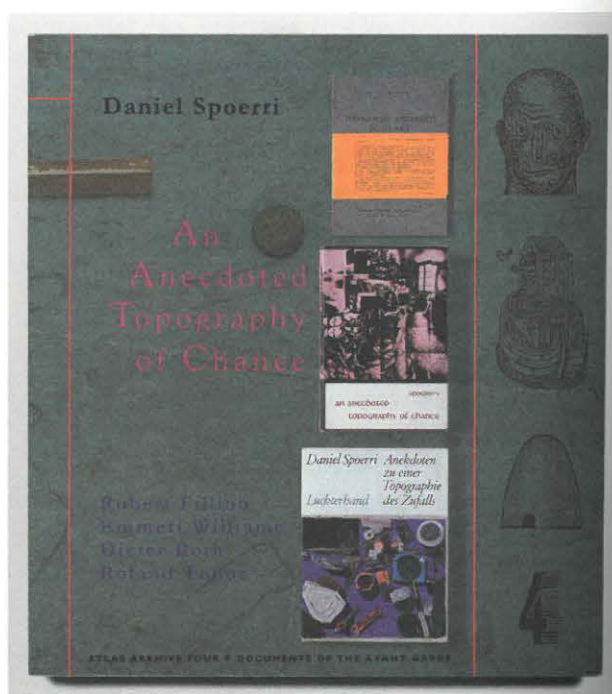
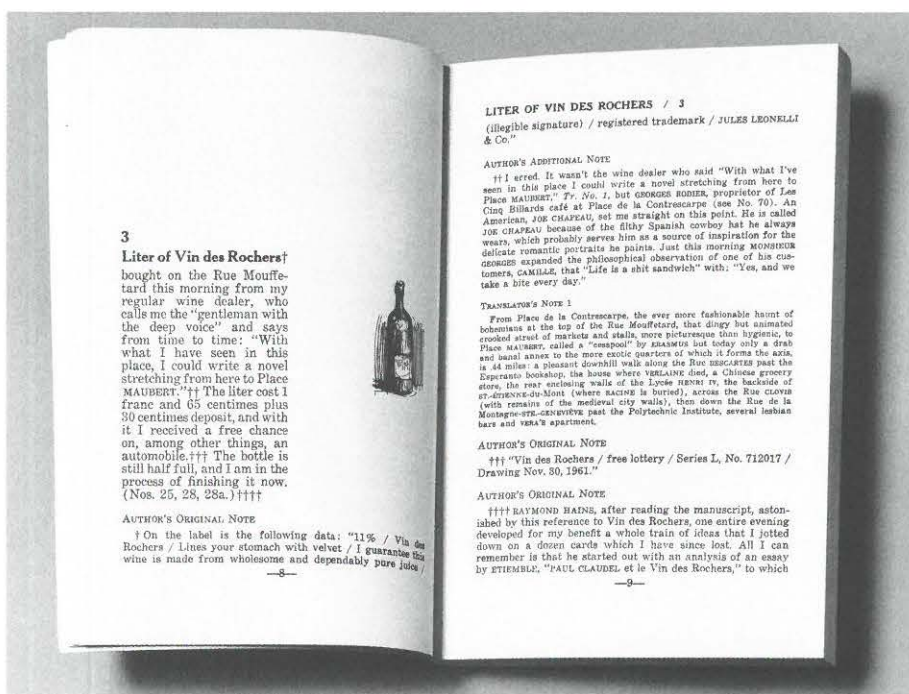
23 x 21 cm. 249 p. et un dépliant.

Coll. particulière.

très augmentée, devenue en anglais *An Anecdoted Topography of Chance*. *Done with the help of his dear friend Robert Filliou and translated from the French, and further anecdoted at random by their very dear friend Emmett Williams with one hundred reflective illustrations by Topor*, est une œuvre quasi collective, chacun des participants ajoutant sa contribution. Une troisième version en allemand (1968) sera enrichie d'anecdotes par Dieter Roth.

D'autre part, et c'est le second point de divergence avec l'utopie froide telle que Mikel Dufrenne l'analyse, le propos de ces artistes n'est pas seulement critique, mais constructif. Ainsi, par exemple, le « dé-coll/age » chez Vostell a-t-il le double sens, négatif, d'une désintégration du réel existant, et, positif, de l'essor de l'avion qui part du monde pour s'élever au-dessus de lui. L'art n'est pas séparable du souci d'efficacité politique. Dans son manifeste Fluxus de 1963,

Ben, Maciunas⁴ ou Oldenburg⁵ ont créés ne sont pas des îlots protégés ni des forteresses assiégées, mais des positions avancées pour une autre organisation de l'art qui devrait selon eux pouvoir s'étendre à l'ensemble de la société. Il ne s'agit pas tant de se mettre hors du marché que de mettre à l'épreuve la possibilité d'un autre marché, d'une autre circulation des œuvres et des idées, à côté du marché conventionnel. Telle est la portée expérimentale du travail de



Une quatrième est parue en 1995 et se donne pour « l'édition re-anecdotée probablement définitive » de ce *book in progress*, ne serait-ce qu'en raison de la disparition progressive des amis : sur sa couverture sont reproduites celles des trois éditions précédentes. Il est intéressant de remarquer que, de la première à la deuxième édition, le livre est passé sans difficulté du Nouveau Réalisme (une présentation de Pierre Restany est imprimée sur une bande de papier moutarde entourant la plaquette) à Fluxus (Dick Higgins, l'éditeur, fournit à son tour une présentation qui insiste sur la relation directe, dans ce livre, entre l'art et la vie). Fluxus dont Restany méprisait le « laxisme¹ » !

Maciunas retient parmi les différents sens de *flux*, le flux purgatif : « Purger le monde de la maladie bourgeoise [...] »². Dans son article sur les *intermedia*, Higgins ne mène pas non plus un combat purement artistique. On trahit quelque peu la pensée de son auteur quand on cite régulièrement ce texte en omettant de dire qu'il établit un parallèle strict entre l'abolition des divisions entre les genres artistiques et la fin de la lutte des classes dans la société à venir : « Nous approchons de l'aube d'une société sans classe, par rapport à laquelle la séparation entre des catégories rigides est absolument inadéquate³. » L'esthétique de Fluxus a un enjeu politique. Les « magasins » que Filliou et Brecht,

ces artistes : créer et mettre en pratique sur une échelle réduite une manière de vivre dite alternative. Ni la « République géniale » de Filliou ni le happening ne sont pour les artistes des parenthèses dans l'espace ou le temps. Ce seraient plutôt des travaux pratiques, des expériences à mener à bien, à étendre, à multiplier.

1. Pierre Restany, « 1960 : l'année hors limites », in *Hors Limites. L'art et la vie 1952-1994*, op. cit., p. 27 (à propos de George Brecht et de Robert Filliou) et p. 28 (à propos de Ben).

2. George Maciunas, *Fluxus Manifesto*, reproduit dans Jon Hendricks, *Fluxus Codex*, op. cit., p. 24.

3. Dick Higgins, « *Intermedia* », loc. cit., p. 12-13.

4. Fluxshop, 359 Canal Street, en 1964.

5. Cf. Claes Oldenburg, *Store Days* (1967), récit et documents d'une expérience analogue à celle de La cédille qui sourit, menée à New York en 1961 et 1962.

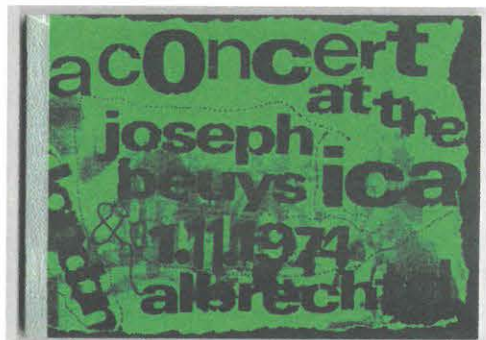
Ben

a little book of BEN. ein kleines buch von BEN,
FUTURE CULTURE n° 14 = flug/fluxBLATTzeitung,
nr. 14, Stuttgart, reflection press, 1970.
15 x 22 cm. 52 p.
Coll. particulière.



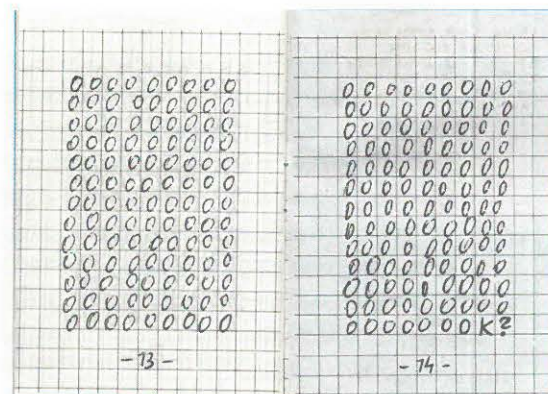
Joseph Beuys & Albrecht D.

a concert at the ica. 1.11.1974
reflection press, nr. 39
(ex-flug/fluksBLATTzeitung [sic])
Stuttgart, reflection press, [1975-1976].
10,2 x 14,6 cm. 100 p.
Coll. particulière.



Endre Tót

Exercise
Oldenburg, International Artist's Cooperation
(I.A.C.), 1973.
80 ex. 10,4 x 7,3 cm. 14 p.
Coll. particulière.



D'où la persistance du thème éducatif dans leur œuvre. On l'a déjà rencontré chez Filliou, à propos de *Teaching and Learning as Performing Arts*. On sait quelle part Beuys donnait à la parole et à l'enseignement dans son activité. Cette visée pédagogique de l'artiste est clairement énoncée par Al Hansen, dans son étude à la fois historique et autobiographique sur le happening: « Je conçois les happenings comme un art de notre temps. Dans les happenings, je suis impliqué dans la communication et l'éducation », écrit-il dès les premières lignes de son essai¹. Le souci concomitant de propager idées, œuvres, expériences n'est donc qu'une extension de ces actions éducatives. Selon une conception finalement traditionnelle de son rôle, le livre est par excellence l'instrument de cette transmission.

Certes, on a essayé de le montrer, la question de la spécificité du livre comme forme artistique ne peut être valablement posée du point de vue de l'esthétique non-artiste de Fluxus. Autrement pertinente est celle de la spécificité de la *fonction* du livre dans la stratégie utopique. Elle peut se résumer dans le titre d'un article de Kate Linker,

« *The Artist's Book as an Alternative Space* (Le livre d'artiste comme espace alternatif)² ». En effet, si le livre est une arme, il ne l'est pas seulement par son contenu, mais par des caractéristiques matérielles qui font que ce contenu peut être efficacement diffusé. Or, l'apport particulier du livre de ce point de vue est qu'il fournit « un espace d'art au-delà de l'espace³ », au-delà de l'espace traditionnellement occupé par l'art dans les institutions spécialisées. On a peut-être trop insisté sur les éditions Fluxus les plus visibles, les plus célèbres aussi, soigneusement mises en page ou en boîte par Maciunas ou Dick Higgins et soutenues par des prospectus publicitaires. Or, il existe un grand nombre de publications beaucoup plus modestes, souvent de petit format, fabriquées avec les moyens du bord, rapidement, à l'initiative d'artistes-éditeurs impliqués dans la mouvance de Fluxus ou qui en partagent l'esprit: ainsi, en Allemagne, de Klaus Groh (International Artist's Cooperation, I.A.C.) à Oldenburg, qui édita Filliou (*Début et Fin d'un livre sans fin*, 1973), Herman de Vries (*look out of any window*, 1973), Tót (*Exercise*, 1973), Padín (*Omaggio a Beuys*, 1976), parmi d'autres; ou Albrecht D. (reflection press) à Stuttgart qui édita Ben (*a little book of BEN. ein kleines buch von BEN*, 1970) et Beuys (*a concert at the ica 1.11.1974*, [1975-1976], avec Albrecht D.), par exemple. Le fait que le livre soit un objet multipliable, donc peu onéreux, et portable, donc aisément distribuable, lui permet d'être

à la fois nulle part et partout. Nulle part dans la mesure où il n'est pas confiné entre les murs d'une galerie, d'un musée ou d'une collection privée; partout, dans la mesure où sa circulation ne connaît d'autres limites géographiques que celles du réseau postal et qu'il peut être présent en de nombreux endroits en même temps. Cette ubiquité, fréquemment relevée par les artistes, n'est pas l'apanage du livre, ainsi que le fait remarquer Kate Linker: « Le livre se rapproche des buts utopiques de la vidéo », mais, à la différence de celle-ci, sa réception ne requiert aucune médiation technologique⁴. Cela comporte une double conséquence: d'une part, l'accès au livre est facile; d'autre part, et surtout, le rapport au livre est un rapport d'immédiateté, de proximité, de contact, car un livre se manipule, se prend et se reprend, se regarde dans un sens ou dans un autre. Cette intimité du lecteur avec le livre est la condition d'une liberté plus grande d'approche, d'appropriation, de pensée.

Il convient ici d'étendre la réflexion au-delà de la production de Fluxus et de se demander si cette ubiquité du livre d'artiste est effective. Reprenant quelques années plus tard la question d'Ulises Carrión, Guy Schraenen, au prix de la suppression d'une négation, transforme l'exclamation de triomphe « *We have won! Haven't we?* (Nous avons gagné! n'est-ce pas?) » en l'expression d'un doute: « *We have won! Have we?* (Nous avons gagné! Vraiment?)⁵ ». Le constat de la distance entre le désir et

1. Al Hansen, *A Primer of Happenings & Time/Space Art*, New York/Paris/Cologne, Something Else Press, 1965, p. 1.

2. Kate Linker, « The Artist's Book as an Alternative Space », *Studio International*, vol. CXCIV, n° 990, 1980, p. 75-79. (Trad. fr.: « Le livre d'artiste comme espace alternatif », *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 2, 2008, p. 13-17.)

3. Kate Linker, *ibid.*, p. 77.

4. Kate Linker, *ibid.*

5. Guy Schraenen, *Ulises Carrión*, op. cit., p. 49.

Clemente Padín

Omaggio a Beuys

Friedrichsfehn, I.A.C., 1976.

50 ex. 14,8 x 10,2 cm. 12 p.

Coll. particulière.

ses effets, le possible et le réel, fournit à Kate Linker la conclusion désabusée de son article. Elle allègue le manque de distributeurs (les livres pourraient circuler, mais ne circulent en fait que dans un milieu étroit), ce qui du même coup rend ces publications non seulement tributaires des circuits artistiques (galeries et musées) qu'elles voulaient éviter, mais encore sensibles à la spéculation qui frappe les œuvres d'art en général. Les livres des artistes les plus connus sont maintenant les plus recherchés et les plus chers. C'est la cote de l'artiste qui fait celle du livre. Autrement dit, même édité à de nombreux exemplaires, le livre a échoué à affranchir les œuvres du fonctionnement habituel du système de l'art. On ne peut le nier¹.

Sans doute l'optimisme de Lucy Lippard, laquelle écrivait dès 1977 que « le livre d'artiste devient public² » et qui exprimait même la crainte que ce succès n'accrût la demande et par conséquent les prix en encourageant la spéculation, était-il lui-même un effet de l'esprit d'utopie chez une critique très engagée en faveur du livre d'artiste. La spéculation sur les livres n'est pas venue de leur succès, mais de celui des artistes qui en sont les auteurs. Il

n'en reste pas moins vrai qu'il est possible d'avoir dans sa bibliothèque des œuvres de quelques-uns des artistes les plus importants de ce temps, Sol LeWitt ou Dieter Roth par exemple, tandis que leurs œuvres uniques, voire leurs estampes, sont inaccessibles. Quoique vendus dans les galeries et exposés sous vitrine dans les musées, une partie de ces livres sont encore à la portée de qui veut et peut les lire ou les regarder chez soi, dans ce rapport de familiarité et de solitude qui convient au livre³. S'ils n'ont pas bouleversé le marché de l'art, ni la société, ils continuent de leur poser des questions et, à tout le moins, ils ont préservé et étendu un mode de réception de l'art qui était auparavant l'apanage de la gravure, et que les plus récents continuent d'entretenir. On notera d'ailleurs au passage qu'ils sont jusqu'à maintenant conservés dans les bibliothèques plutôt que dans les musées; ou dans les bibliothèques des musées, comme au MoMA ou au Centre Georges-Pompidou (Bibliothèque Kandinsky). En France, la plus ancienne collection publique se trouve au département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque nationale de France, soit en un lieu qui tient à la fois de la bibliothèque et

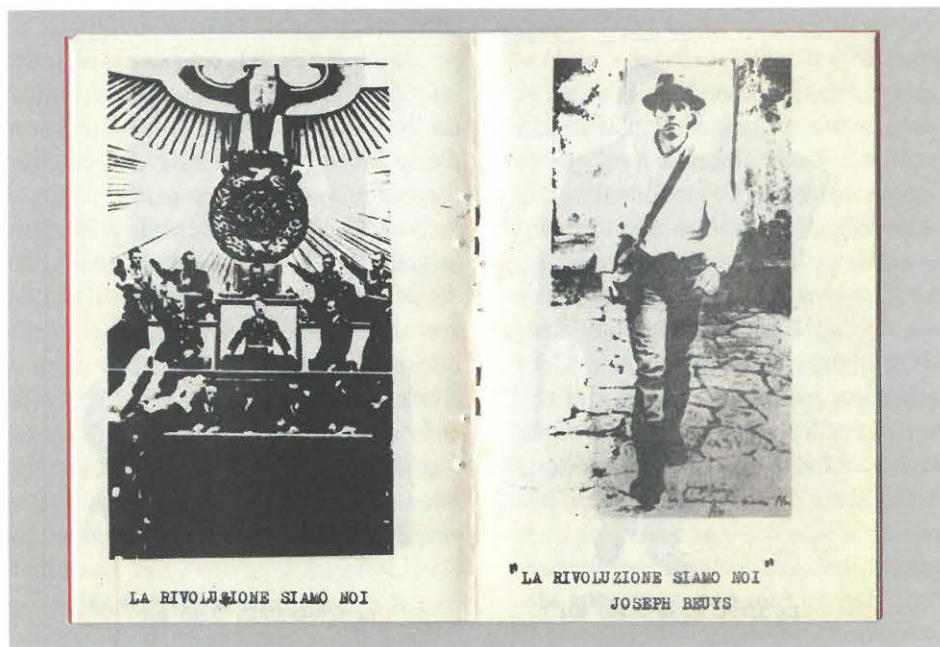
du musée et où sont abrités sans distinction documents iconographiques et chefs-d'œuvre de l'art.

Le problème est ailleurs. La désillusion ne porte pas tant sur l'accès à ces œuvres, potentiellement facile si l'on s'adresse aux bibliothèques spécialisées, que sur la réalité de la demande, étroite. L'échec est celui de l'idéalisme d'artistes qui ont cru qu'il suffisait, pour changer le monde, de diffuser leurs idées par le moyen de leurs livres. Une telle désillusion n'est pas propre au livre et ne le concerne pas exclusivement. Elle est plus généralement celle de toute une génération d'artistes qui pensa pouvoir transformer les hommes par l'art, voire de toute une époque qui crut possible de mettre l'imagination au pouvoir. En ce domaine l'offre n'éveille pas nécessairement le désir, pas plus que la proposition ne suscite nécessairement l'adhésion.

1. Pour confirmation, on reproduit ici le paragraphe qui suivait dans la première édition de ce livre (1997), dont l'optimisme n'est plus de saison : « Toutefois, le bilan doit être nuancé et la déception tempérée. Cette spéculation sur les livres n'a aucune commune mesure avec celle qui frappe les tableaux. Un Warhol vaut extrêmement cher, mais le célèbre *Andy Warhol's Index (Book)* réalisé en 1967 avec les artistes de la Factory s'acquiert au début des années quatre-vingt-dix, sous sa version la plus rare, avec couverture rigide, pour six mille francs [soit moins de mille euros]. Encore choisit-on là un livre des plus onéreux. Les livres "historiques" de Ruscha, en raison de leur tirage important, se trouvent actuellement aux États-Unis entre trois cent cinquante et six cents francs [soit à peu près entre cinquante et cent euros]. La plupart des livres édités par Something Else Press il y a une trentaine d'années valent moins de cinq cents francs [soixante-quinze euros]. Est-ce si différent du prix que font les libraires ordinaires pour des livres importants mais épuisés ? Car le prix est aussi fonction de la rareté. Or celle-ci est parfois le résultat paradoxal de l'absence de soin porté à des publications non précieuses qui ne furent l'objet d'aucune précaution particulière et qui, pour certaines, furent abîmées, perdues ou jetées. » La spéculation des années 2000 sur les livres de Ruscha, évoquée dans la préface à cette réédition, nous dispense de plus amples commentaires.

2. Lucy Lippard, « The Artist's Book Goes Public », *Art in America*, January-February 1977, p. 40 (repris dans *Artists' Books: A Critical Anthology and Source Book*, op. cit., p. 45). Ce constat valait alors plus pour les États-Unis que pour l'Europe.

3. Cela suffit à changer profondément notre rapport habituel à l'art, comme le montre Leszek Bógowski dans « Bibliothèque d'œuvres », *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 2, op. cit., p. 37-49.



Wolf Vostell*Aktionen. Happenings und Demonstrationen seit 1965.**Eine Dokumentation*

Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1970.

20,5 x 14,3 cm, 446 p.

Coll. particulière.

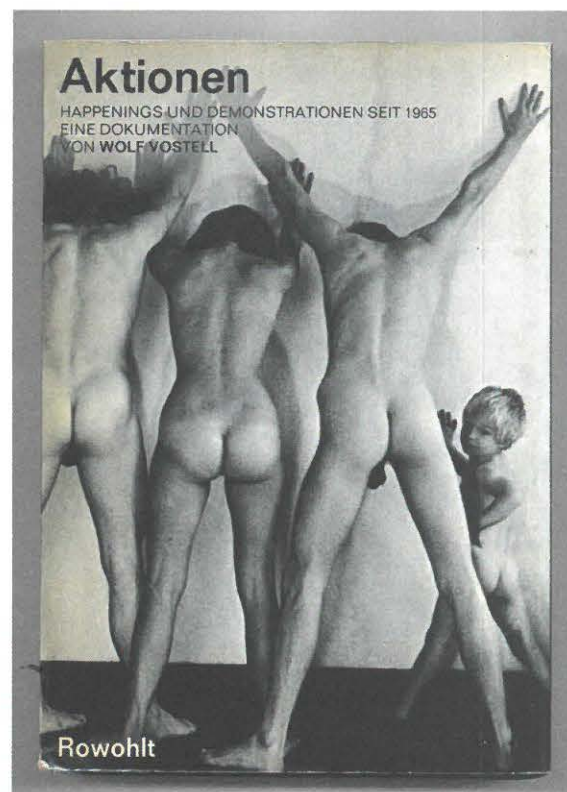
On hasarderait même ceci, qui n'est pas un simple effet de cette désillusion (sur le mode de « ils sont trop verts... »): peut-être le piège le plus redoutable est-il de vouloir que le livre d'artiste atteigne un très vaste public. De deux choses l'une, en effet, qui aboutissent cependant l'une et l'autre à la disparition du livre d'artiste en tant qu'œuvre. Ou bien l'on suppose comme les artistes Fluxus que tous les hommes peuvent devenir artistes. En ce cas, le but poursuivi est la transformation d'une attitude de réceptivité aux œuvres en une disposition active à la création. La fonction de l'art n'est alors que de médiation ou de propédeutique. Les œuvres d'art ne seraient donc nécessaires qu'aussi longtemps que tout le monde n'est pas artiste. Le devenir-artiste de l'humanité coïnciderait paradoxalement avec la fin de l'art et, en l'occurrence, du livre d'artiste. Dans une lettre, Maciunas écrit: « Ces concerts, publications, etc., Fluxus sont au mieux transitoires (quelques années) et temporaires dans l'attente d'un temps où les beaux-arts seront totalement éliminés (en tout cas leurs formes institutionnelles) et où les artistes trouveront un autre emploi¹. » L'art disparaîtrait en même temps que se réaliserait l'utopie d'un « art élargi (*erweiterte Kunst*) », pour parler comme Beuys.

Ou bien on se passe de l'hypothèse précédente qui a fait la preuve de son irréalisme. En ce cas, le succès a pour condition une production imprimée

qui se confond avec le tout-venant des publications. « Si l'on veut toucher un vaste public, disait encore Dick Higgins en 1994, il faut parler le langage de ce public². » Il n'y aurait par exemple plus la distance que met un Dieter Roth entre le *Daily Mirror Book* et le journal *Daily Mirror* qui en est la matière première. Aussi ne faut-il pas se tromper de sujet de déploration. On peut avoir, fortement, la nostalgie d'un temps où il semblait possible de faire du livre le support d'une démocratisation de l'art pour des lecteurs eux-mêmes, et par là, réformés. Mais on ne peut faire de la diffusion du livre d'artiste (comme de l'art en général) une fin en soi. On sait à quelle démagogie cela conduit, laquelle se traduit inévitablement par une perte de qualité artistique. On ne suivra pas Martha Wilson, artiste de performance et directrice de Franklin Furnace à New York, où elle avait rassemblé une collection considérable de livres³ et de vidéos d'artistes, lorsqu'elle souhaite que les artistes se familiarisent avec les techniques de *marketing*, qu'ils pénètrent les circuits commerciaux et que « les livres d'artistes soient bientôt aussi banals que les boîtes de céréales⁴. » Le processus est en bonne voie aujourd'hui. Mais c'est alors la médiocrité qui gagne contre l'art, bien loin que l'art l'emporte sur la médiocrité. Il faut relire Marcuse qui, dès 1964, montre les impasses de cette réalité « unidimensionnelle » où convergent la société technique de la culture de masse (Bach en musique de fond dans la cuisine et les chefs-d'œuvre de la littérature au drugstore) et l'aspiration naïve à intégrer l'art à la vie quotidienne, ce qui aboutit soit à faire de l'art un aliment de la machine culturelle, elle-même partie du monde des affaires, soit à le réduire à la fonction de négation inoffensive, dans une égalité qui « protège en même temps la domination⁵. » S'il est ainsi compris, le projet de démocratiser l'art par la diffusion peut être un piège: « C'est une bonne chose que la plupart des gens puissent

disposer des arts simplement en tournant le bouton d'un appareil ou en pénétrant dans un drugstore. Mais à travers cette diffusion, les arts deviennent les rouages d'une machine culturelle qui remodèle leur contenu⁶. »

Tel est le danger d'un art qui veut se dissoudre dans la banalité de la vie. Il est absorbé par cette banalité lorsqu'il n'est pas soutenu par cette haute idée de la vie qu'ont les artistes Fluxus pour qui elle est essentiellement liberté, donc négation active de la banalité. La vie n'est pas toujours vivante: cette idée de la vie comme puissance de création, ce n'est pas la vie quotidienne qui la porte, c'est l'art qui la révèle et qui la défend, dans la mesure même où il l'oppose à la vie aliénée. Il est révélateur, à cet égard, que Vostell, dans la documentation qu'il rassemble sous le titre *Aktionen* en 1970, et pour montrer qu'il n'y a plus de différence entre art et vie, associe aux actions des artistes du happening (Kaprow, Lebel, lui-même, etc.) les mouvements étudiants de 1968 en Europe et aux États-Unis. Or, ceux-ci ne



1. George Maciunas, lettre à Tomas Schmit de janvier 1964, citée par Jon Hendricks, *Fluxus Codex*, op. cit., p. 37.

2. Dick Higgins, « La Something Else Press », entretien avec Christian Xatrec, *Art Press*, n° 188, février 1994, p. 18.

3. La collection de livres a été confiée au MoMA en 1993.

4. Martha Wilson, [sans titre], *Studio International*, vol. CXXV, n° 990, 1980, p. 74. Ce souhait d'une présence des livres dans les supermarchés ou les drugstores est aussi exprimé par Dick Higgins et Lucy Lippard dans les deux articles que l'on vient de citer.

5. Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel*, op. cit., p. 89. Les artistes visés étaient les poètes « beat », que Maciunas non plus n'appréciait pas.

6. Herbert Marcuse, *ibid.*, p. 90.

sont justement pas la vie au sens quotidien du mot, mais la vie transformée, ou plutôt revenue à elle-même, par la révolte. De même, le « concept élargi de l'art » est défini par Beuys comme ce qui « peut mettre de la *forme* dans tous les domaines de la vie [...] »¹. De ce fait, il ne peut se fondre dans la vie : il en est le « pouvoir-être-autrement » dont parle Ernst Bloch dans l'épigraphe de ce chapitre. S'il est vrai que l'humour, le gag et la plaisanterie permanents sont véritablement un *art de vivre* pour les artistes Fluxus, c'est bien parce que le « pouvoir-être-autrement » demeure, dans leur art, à distance de la vie. Distance parfois ténue, mais qui paradoxalement atteste l'échec de leur espérance de voir fusionner art et vie autant que, corrélativement, elle affirme la *réalité artistique* de leurs œuvres : œuvres d'art plus souvent que de vie. La collection des « Great Bear Pamphlets », éditée par Dick Higgins, fut un moment mise en vente au rayon librairie de la Berkeley Coop, à côté du rayon des légumes². Mais qu'est-ce que cela prouve ? qu'un livre d'Oldenburg ou de Vostell peut être acheté comme une salade tout en n'étant pas une salade ; autrement dit, cela démontre par l'absurde la limite de cette dissociation de l'extérieur (banalité de l'aspect) et de l'intérieur (contenu artistique) caractéristique des livres Fluxus.

LE LIVRE, ENTRE ART ET VIE

On peut à cet égard raisonner au sujet du livre par analogie avec le happening. Cet art de l'action, qui pour un temps fait du spectateur un participant, est pour ce motif l'art par excellence de la fin de l'art, de sa disparition dans la vie. « C'est de l'art, mais qui semble plus proche de la vie », conclut Allan Kaprow au terme de la définition du terme *happening* dont il est l'inventeur³. Plus de spectateurs et plus de représentation, mais un « choc théâtral pur et véritable, c'est-à-dire la communication d'un message ou d'une idée par son action vraie et réelle et non pas son simulacre », déclare Ben à son tour⁴. « Action vraie et réelle », mais théâtre tout de même, encore que Kaprow s'en défende. Alors que la vie ne se répète pas, le happening se joue et parfois se rejoue ; alors que la vie ne se déroule pas selon un programme, le happening est la plupart du temps préparé par un scénario ou une partition. La théâtralisation dans les arts est aussi ce qui éloigne l'œuvre de la réalisation solitaire en la poussant vers la socialisation escomptée. Significativement, quoique avec précaution, Kaprow reprend à son compte la notion traditionnelle de « composition » et par là celle de « forme »⁵. Il le fait en lecteur attentif de Dewey, qui dis-

tingue dans le flux informel de l'expérience ordinaire « l'expérience authentique », caractérisée par son unité, sa composition articulée, sa plénitude, sa conscience d'elle-même. « Une telle expérience, écrit Dewey au début du troisième chapitre de *Art as Experience*, est un tout et se caractérise par sa singularité [*individualizing quality*] et son autosuffisance. C'est une expérience »⁶. De même Kaprow rend-il une actualité inattendue à la notion d'« imitation »⁷, centrale dans la théorie de l'art depuis Aristote : le rôle cognitif et par là éducatif de l'art est fonction de la distance du « comme » qu'il introduit entre la chose et sa représentation, distance qui est celle de la pensée. Art qui est *comme* la vie (« *lifelike art* »), le happening n'est pas une copie de la vie et ne se confond pas avec elle ; il est pris dans « l'alterna-

1. Joseph Beuys, « Entrée dans un être vivant » (1984), in *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, textes et entretiens choisis par Max Reithmann, trad. Olivier Mannoni et Pierre Borassa, Paris, L'Arche éditeur, 1988, p. 47 (nous soulignons).

2. Dick Higgins, in Jacques Donguy, « Entretien avec Dick Higgins », in *Poésure et Peinture*, op. cit., p. 426.

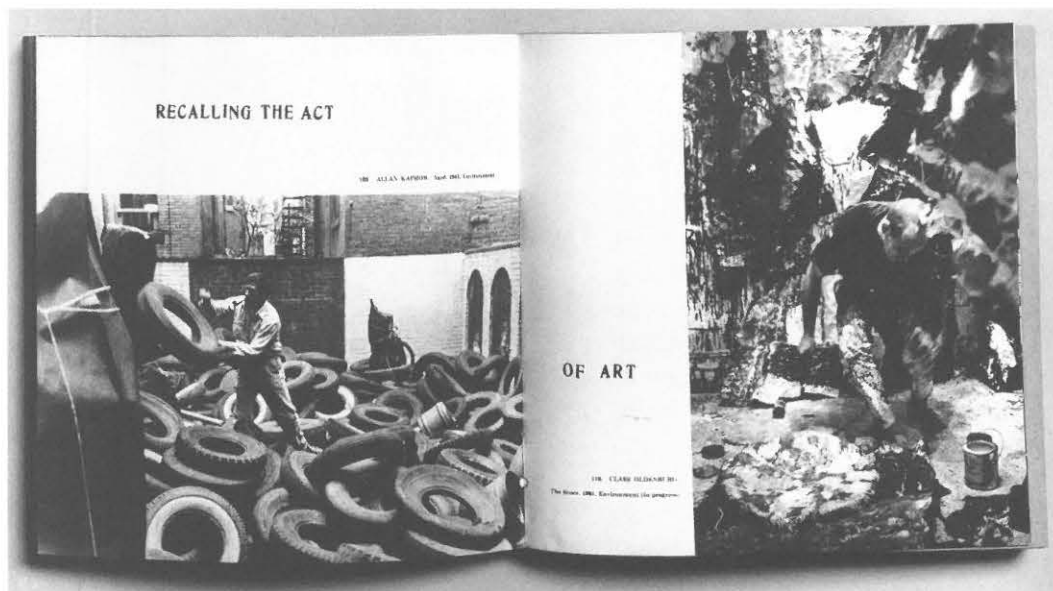
3. Allan Kaprow, *Some Recent Happenings*, New York, Something Else Press, coll. « A Great Bear Pamphlet », 1965, p. 3. Kaprow fut surpris de l'usage générique qui fut fait de ce mot forgé par lui pour inviter à l'une de ses premières manifestations publiques.

4. Ben, *Écrit pour la gloire* [...], op. cit.

5. Allan Kaprow, *Assemblage, Environments & Happenings*, New York, Abrams, 1965, p. 194 sqq. (au sujet du scénario) et p. 198 sqq. (au sujet de la composition et de la forme). Son recueil d'articles ultérieur, *L'Art et la Vie confondus* (op. cit.), contient de précieuses réflexions sur le formalisme et l'antiformalisme. Il faut regretter la trompeuse traduction française du titre original anglais *Essays on the Blurring of Art and Life* (Berkeley, University of California Press, 1993), qui introduit l'idée d'une confusion effective entre l'art et la vie là où l'anglais parle d'une action de brouillage. Kaprow exprime un processus en cours, non un résultat déjà atteint.

6. John Dewey, *Art as Experience* (1934), New York, Perigee Books, 1980, successivement p. 11 et p. 35. (Trad. française sous la dir. de Jean-Pierre Cometti : *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2010.) C'est Dewey qui souligne. Sur Kaprow, lecteur de Dewey, cf. Jeff Kelley, *Childsplay: The Art of Allan Kaprow*, with a foreword by David Antin, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 2004, p. 7-8, et, du même auteur, « Les expériences américaines », in *Hors Limites. L'art et la vie 1952-1994*, op. cit., p. 51-52.

7. Allan Kaprow, « L'éducation de l'un-artiste II » (1972), in *L'Art et la Vie confondus*, op. cit., p. 142-148.



Allan Kaprow

Pose

1970, New York, Multiples, 1970.
Inclus dans la boîte *Artists & Photographs*.
30,5 x 22,7 cm. 7 planches sous enveloppe.
Coll. particulière.

Joseph Beuys

Grassello. $\text{Ca}(\text{OH})_2 + \text{H}_2\text{O}$. Difesa della natura

Pescara, Lucrezia De Domizio, 1979.
31 x 23 cm. 78 p.
Coll. particulière.

Allan Kaprow

Match

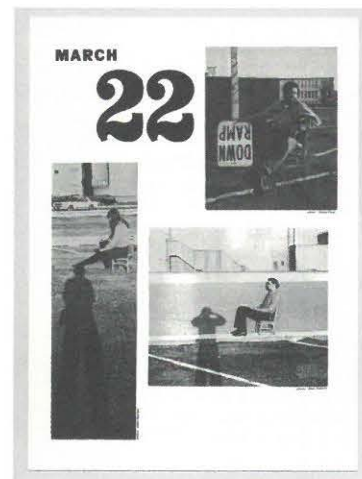
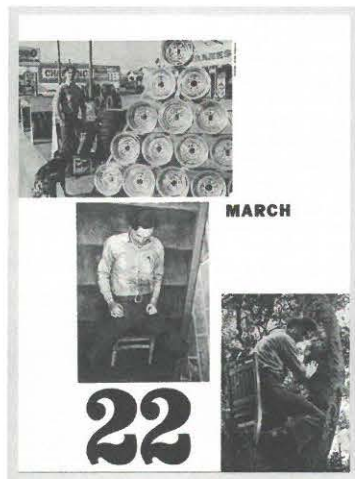
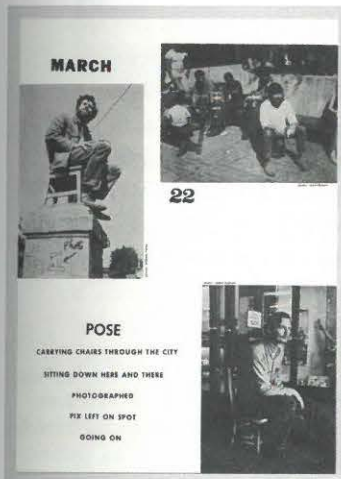
Wuppertal, Kunst- und Museumverein [1975].
29,5 x 21 cm. 12 p.
Coll. particulière.

tive fuyante » du « pas tout à fait art » et du « pas tout à fait vie¹ ». C'est ainsi que, sans contradiction, le happening peut être présenté par Kaprow à la fois comme un « nouvel art concret² » et comme une « activité philosophique et quasi religieuse³ ». C'est parce que les happenings restent ainsi à mi-chemin entre art et vie que Cage reproche à ceux de ses anciens disciples d'être contrôlés, orientés, et par conséquent d'être moins des « événements » que des « objets » : « Dans le cas de Kaprow ou Higgins, il y a présence d'intention. Si quelque chose survient d'imprévu, cela ne peut signifier à leurs yeux qu'une interruption. Ils font de leurs happenings de véritables

objets. Je m'attache au contraire à ce que tout puisse arriver, à ce que tout ce qui arrive soit acceptable⁴. » La présence d'une telle intention, que pour notre part nous mettons à l'actif du happening, est ce qui maintient la distinction entre l'art et la réalité, même quand ils se veulent indiscernables, comme dans le cas limite de *l'évent* de Brecht – de la « représentation de la réalité par la réalité⁵ », comme dit Ben – ou dans celui du « décollage », « vie trouvée », dit Vostell, comme le ready-made est objet trouvé. Pure et simple ponction dans le réel ? Pas exactement car il faut en réunir les conditions (ne serait-ce qu'inviter par exemple à faire le tour de Paris dans

le bus de Petite Ceinture (*Petite Ceinture*, 1962), et Vostell prend soin d'écrire le mot de façon qu'il signifie aussi la part d'intervention de l'artiste dans le prélèvement : dé-coll/age.

Ce raisonnement vaut *a fortiori* pour les livres. Ils sont par nature plus éloignés de l'action, si on les compare au happening tout près de se résorber dans la vie. Ils sont même assez fréquemment un dérivé du happening ou de *l'évent*, soit qu'ils en livrent les instructions préparatoires, soit qu'ils en préservent une trace imprimée⁶. Avec insistance, dans plusieurs de ses publications de 1975, *Match* par exemple, Kaprow prévient : « Les photographies ne sont pas des



1. Allan Kaprow, « Manifeste » (1966), in *L'Art et la Vie confondus*, op. cit., p. 113.

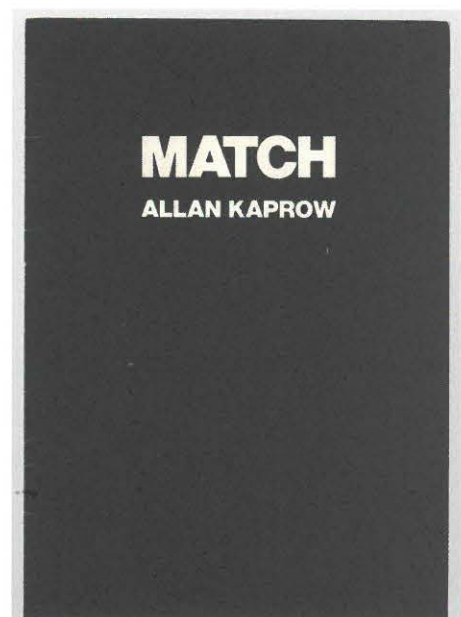
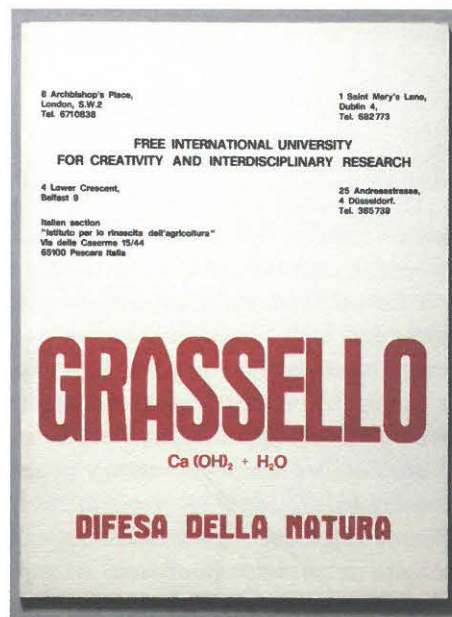
2. Allan Kaprow, « L'héritage de Jackson Pollock » (1958), in *L'Art et la Vie confondus*, op. cit., p. 39.

3. Allan Kaprow, « Entretien par Jacques Donguy », in *Hors Limites. L'art et la vie 1952-1994*, op. cit., p. 71.

4. John Cage, *Pour les oiseaux*, op. cit., p. 167.
Cf. aussi p. 84.

5. Ben, « Le happening de Ben », texte valable pour le 13 avril 1966, reproduit par exemple dans *Happening & Fluxus*, Materialien zusammengestellt von H. Sohm, Köln, Kölnischer Kunstverein, 1970, non paginé.
Nous soulignons.

6. Cf. par exemple Yoko Ono, *Grapefruit* (1964); Ben, « Gestes » (1973); Beuys, *la gebratene Fischgräte* (1972) ou *Grassello* (1979); Kaprow, *Pose* (1970), *Days Off* (1970), *Air Condition* (1975), *Rates of Exchange* (1975), *Match* (1975); Oldenburg, *Raw Notes* (1973); Vostell, *Berlin und Phenomena* (1966), *Happening & Leben* (1970). Sur le livre comme trace d'une action ou récit de performance, cf. *infra*, chapitre sixième, § « Lecture du temps et temps de la lecture ».



Wolf Vostell

Happening und Leben

Neuwied/Berlin, Luchterhand,

« LD8 Luchterhand Typoskript », 1970.

30,3 x 21,7 cm. 344 p.

Coll. particulière.

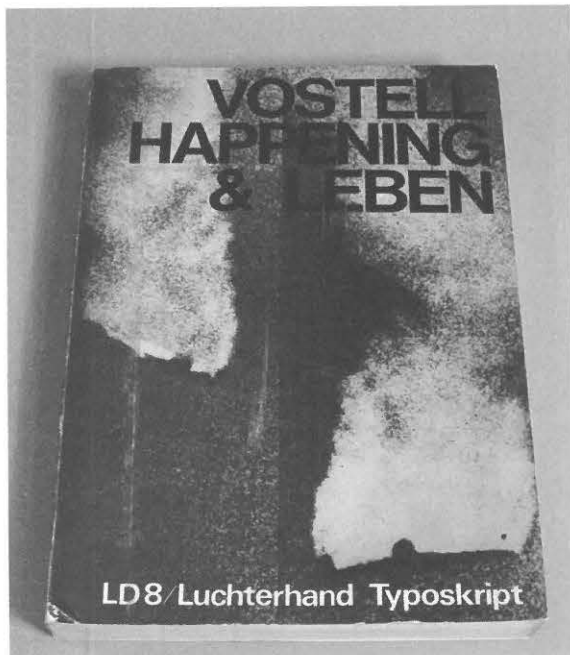
documents, mais sont posées pour illustrer le texte. Ensemble, texte et images peuvent être lus comme une « partition » [score] ou un plan d'action. » Un programme illustré donc, non la restitution documentaire de ce qui s'est passé, dans le but d'inciter le lecteur à faire sa propre expérience dans le futur. Antérieur ou postérieur à l'action, le livre a son lieu dans cet écart à la vie. C'est à cette condition qu'il peut être art. Et pour une raison plus forte, moins formelle, que cet « aboutness », cet « à-propos-de », où Danto situe « la propriété de différenciation cruciale » qui ne lui permet de distinguer le ready-made de l'objet réel qu'en l'assimilant aux mots du langage¹ avec lesquels l'art partagerait une commune fonction de représentation ou d'expression. Pour aider à penser cette distance nécessaire, Schiller est d'un plus grand secours, quand il oppose la vie (la contingence de la réalité matérielle) à la forme (l'imposition d'une règle, la présence nécessitante d'une idée). Objectera-t-on l'incongruité de la référence à un poète philosophe du XVIII^e siècle, à mille lieux des préoccupations de Fluxus? On renverra, en ce cas, à cette mention manuscrite portée un jour par

Vostell sur l'une de ses estampes (*Vagin de béton*, 1975²): « La beauté est un acte moral. » On rappellera aussi que Filliou, à l'instar de Schiller qui définit la beauté comme « liberté dans l'apparence (*Freiheit in der Erscheinung*) », fait de l'art un symbole, un modèle et une anticipation de la liberté politique. On se demandera si, *mutatis mutandis*, la pédagogie artistique de Fluxus est si différente de « l'éducation esthétique » de l'homme selon Schiller, chez Kaprow qui le cite à l'appui de sa réflexion sur le lien entre éducation et jeu³, et chez Beuys pour qui « la question centrale de l'esthétique » est l'être humain⁴.

Schiller, en opposant la vie (le donné par le hasard, la réalité sensible du besoin) à la forme (le formé selon la règle, le pensé selon la loi), montre comment la beauté n'est ni vie ni forme mais « forme vivante », forme qui est vie et vie qui est forme. Parlant de l'être humain, Schiller note qu'il ne lui suffit pas de vivre et d'avoir une forme pour être « forme vivante (*lebende Gestalt*) » : « Tant que sa forme ne suscite en nous que des pensées, elle est inerte; elle est pure abstraction; tant que sa vie n'est que sentie par nous, elle est dénuée de forme, elle est pure impression⁵. » Au contraire, le bloc de marbre inerte (*lemblos*) peut sous l'action du sculpteur ou de l'architecte devenir « forme vivante », tout en demeurant sans vie. On sait que cette « forme vivante », qui n'est ni la vie ni la forme, mais leur corrélation, la réciprocité de leur union, Schiller l'appelle, après Kant, « jeu ». Il y a jeu quand simultanément le sensible perd sa contingence et le formel sa nécessité contraignante⁶. Comment, tel le bloc de marbre, le livre peut-il, tout en demeurant objet séparé de la vie, s'avérer à son tour « forme vivante » et en appeler chez l'homme à ce que Schiller nomme « instinct de jeu (*Spieltrieb*) » ?

Afin de répondre à cette question, qui va nous reconduire pour finir au rapport du livre et de l'utopie, on fera

appel à un dernier ouvrage, codirigé par Vostell et Higgins. *Fantastic Architecture* (1970) est une anthologie de projets architecturaux, conçus pour une partie d'entre eux à l'occasion du livre. Celui-ci s'ouvre sur la photographie d'une explosion nucléaire suivie de celle du champignon caractéristique de la bombe H. Face à cette dernière, débute un texte de Vostell, calligraphié en capitales sur trois feuillets de papier transparent, en une sorte de préface-manifeste placée avant la page de titre et le livre proprement dit, pour lequel Higgins a rédigé de son côté une introduction. L'ouvrage rassemble des contributions de figures historiques tels Kurt Schwitters ou Buckminster Fuller, mais les plus nombreuses viennent des artistes Fluxus ou Pop (outre les auteurs, Ben, Oldenburg, Hamilton, etc.) et des premiers conceptuels (Huebler, Weiner, Oppenheim, Dibbets, etc.), lesquels ne sont nullement architectes. Les projets



1. Arthur Danto, *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 142-143. (« Les œuvres d'art en tant que classe s'opposent aux choses réelles exactement de la même manière que les mots, même si par ailleurs elles sont réelles "de toutes les autres manières possibles". »)

2. Anne Moeglin-Delcroix et Françoise Woimant, *Wolf Vostell. Estampes et Affiches*, catalogue de l'exposition des collections de la Bibliothèque nationale au Centre culturel du Marais, *Nouvelles de l'estampe*, n° 63, mai-juin 1982, p. 21 (repris dans *Opus*, n° 98, 1985).

3. Alan Kaprow, « L'éducation de l'un-artiste II », *loc. cit.*, p. 155. Cf. aussi Jeff Kelley, *Childsplay: The Art of Allan Kaprow*, *op. cit.*, p. 142 sqq et p. 157 sqq.

4. Joseph Beuys, « Polentransport 1981 », entretien avec Ryszard Stanislawski, in *Et tous ils changent le monde*, *op. cit.*, p. 110. On trouve dans cet article une référence de Beuys à Schiller. Cf. également Joseph Beuys, « La mort me tient en éveil » (1973), in *Par la présente* [...], *op. cit.*, p. 79.

5. Friedrich Schiller, quinzième des *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, trad. Robert Leroux, Paris, Aubier, 1943, p. 199 (rééd. 1992).

6. Cette fois, on ne peut suivre Marcuse qui tire Schiller du côté d'une philosophie du désir, assimile jeu et jouissance, ramène l'instinct de jeu à l'instinct sensible et fait des *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* un manifeste *pro domo* en faveur de « l'autosublimation de la sensibilité » (*Eros et Civilisation*, trad. J. G. Nény et B. Fraenkel, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, p. 169-170).

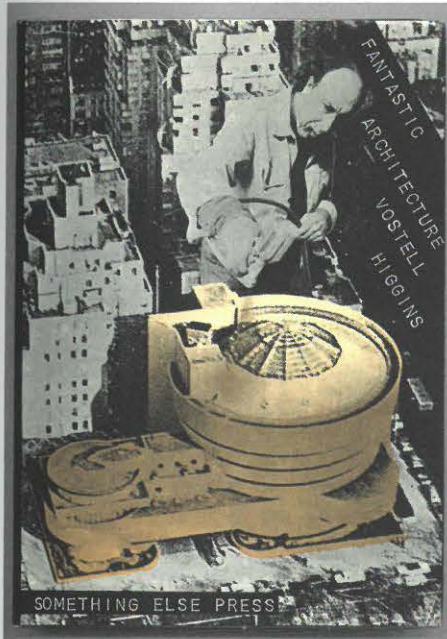
Wolf Vostell & Dick Higgins

Fantastic Architecture

New York, Something Else Press, 1970.

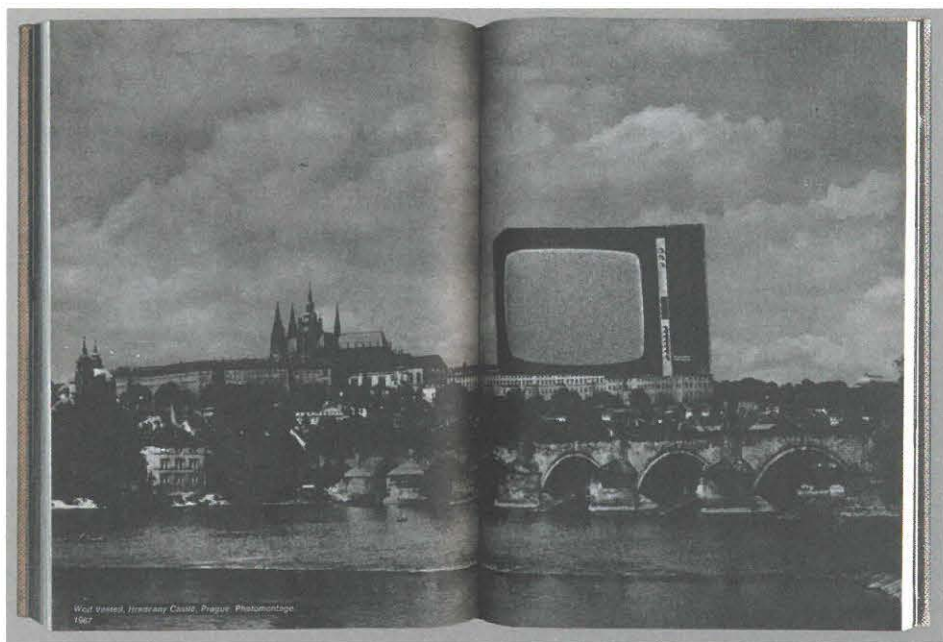
[2000 ex.] 20,5 x 15 cm. 188 p.

Coll. particulière.



se présentent sous forme de photographies, de dessins ou de déclarations. Très peu sont « réalistes », c'est-à-dire réalisables dans la « vie ». Tous ne sont d'ailleurs pas des aménagements souhaitables, mais des cris d'alarme, ainsi de la cathédrale de Cologne traversée et enserrée par un réseau autoroutier, collage de Vostell. Le titre annonce du reste qu'il s'agit d'architecture fantastique. En quel sens ? Le livre fait appel à l'imagination, non pour apporter des réponses mais pour « susciter des questions dans l'esprit du lecteur », écrit Higgins, qui ajoute que ces interventions imaginaires ont pour but de « restaurer un esprit de recherche esthétique ».

Là est le jeu, dans l'acception la plus ambitieuse de ce mot. Non pas cet ensemble de règles (du jeu) que Cage refuse catégoriquement parce que cette



notion lui semble, à travers sa lecture du livre de Huizinga, *Homo ludens*, impliquer d'une part un ordre arbitraire et d'autre part la séparation du jeu et de la vie¹. Il est un autre jeu qui, à l'inverse, consiste à s'inscrire dans la vie pour se jouer des règles établies et pour arracher le monde à son apparente nécessité, laquelle n'est que l'illusion de la fatalité de sa contingence. Le jeu revient

alors à introduire de la liberté, de l'invention, de la pensée dans la compacité matérielle du monde, à chercher à rétablir un lien, sinon une harmonie comme le voudrait Schiller, entre la pensée et la réalité, l'inventé et le donné, la fiction et le réel. C'est en substance ce que Higgins appelle dans son livre « un esprit de recherche esthétique ». Il repose sur la foi en l'imagination comme force

1. John Cage, *Pour les oiseaux*, op. cit., p. 210. Johan Huizinga analyse effectivement le jeu comme un « ordre absolu » opposé à la confusion du monde et un « intermède » isolé de la vie (*Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1988, successivement p. 30 et 28).

de pensée critique et utopique.

Aussi *Fantastic Architecture* est-il tantôt confrontation avec la « vie » (contre-utopie catastrophique de la bombe ou du quadrillage autoroutier) et invitation à imaginer une autre vie (utopie). L'appel de Vostell à « réaliser les utopies » signifie qu'elles permettent d'échapper non seulement à la réalité sans issue (la vie sensible séparée de la forme), mais aussi à l'invention sans efficacité (la forme sans inscription dans la vie). Elles s'emploient à ce que la forme soit vie et la vie soit forme, pour parler comme Schiller, c'est-à-dire jeu qui libère corrélativement de la contingence de la vie et de la contrainte de la forme. « Nos projets [...] sont destinés à libérer l'homme », écrit Vostell, qui ne propose cependant aucun cadre de vie, mais dit par son livre l'urgence de s'opposer au monde tel qu'il va. Schiller déjà promet que le jeu, qui est pour lui l'autre nom de la liberté de l'homme, « servira d'assise à tout le système des beaux-arts et à celui de l'art plus difficile encore de vivre¹ », de vivre d'une vie libérée: on notera que « l'art de vivre » est mis sur le même plan que les « beaux-arts », précisément parce qu'il est à distance de la vie telle qu'elle est. C'est le jeu ainsi compris que les artistes Fluxus invoquent si souvent dans leurs textes, non le formalisme ludique de Huizinga, pas plus que l'impersonnel « jeu du monde » de Fink, par exemple, lequel n'est que la nécessité sublimée dans l'ontologie.

Fantastic Architecture, qui part du spectacle de l'explosion nucléaire, se tient lui-même dans cette distance. L'art s'y affirme comme ce qui du cœur de la vie refuse la vie pour l'inventer. Il n'échappe pas au réel, comme le font généralement les utopies, il s'y enracine, au nom de la vérité: Vostell affirme que dans les architectures imaginaires de son livre, qu'il oppose à celles du passé, « les utopies contiennent plus de vérité et rendent plus visible la pensée du présent ».

Autrement dit, ce livre – représentatif du rôle des livres Fluxus en général – n'est pas le lieu de ce qui n'en a pas; il n'est pas un îlot de papier équivalent aux îlots géographiques des utopies de More et autres Defoe; il n'est pas non plus analogue aux îlots ludiques de liberté fictive décrits par Huizinga², réservés à l'inutile et confinés dans un espace et un temps délimités; il est un argument visuel et intellectuel en faveur d'une utopie engagée dès le livre dans la transformation du monde. *Fantastic Architecture* est en effet un appel adressé à la conscience du lecteur: il est destiné à susciter ce que Vostell nomme parfois des « événements psycho-esthétiques » et à réunir les conditions sensibles d'un ébranlement de l'esprit. « Servez-vous de votre imagination », recommande Vostell. Toujours le « *Try it yourself* » que Filliou lançait aussi à ses lecteurs.

Ce genre de livre, qui tente de surmonter la solution de continuité entre imagination et réalité, qui cherche à jeter un pont entre art et vie dans l'esprit et surtout dans le comportement de ses lecteurs, à les émouvoir au sens premier de ce verbe, à les mobiliser, fait par là exception au mécanisme qui régit en général la lecture des livres. Dans son étude sur l'utopie et dans une page consacrée à la lecture, à laquelle nous avons emprunté, en l'inversant, le titre de ce chapitre, Louis Marin décrit le rapport de coextensivité du livre en général à l'utopie en général. Il montre qu'il est de l'essence du livre d'être un vecteur d'utopie et de l'essence de l'acte de lecture d'être une expérience utopique: « L'utopie est d'abord un livre, mais dont la pratique productrice fait peut-être apparaître ce que la lecture des livres, depuis la Renaissance, nous fait oublier: qu'elle est un texte dont la réalité n'est nulle part, un signifiant dont le signifié n'est pas une idéalité spatio-temporelle ou une intelligibilité rationnelle, mais le produit de son propre jeu dans l'espace pluriel qu'il construit. » De ce fait, « la

lecture d'un roman, d'un récit, voire d'un conte ou d'un mythe, est la réactivation, l'évocation et la provocation à une forme d'existence particulière de ce qui, avant la lecture, est une simple trace morte. [...] Ainsi le livre nous fait-il entrer dans l'ordre du signe comme représentation et de l'imaginaire comme substitut de la réalité, à partir de l'oubli de ce qu'est la lecture comme réactivation de la trace [...] »³. » Pour les artistes Fluxus – on l'a montré à propos de Filliou – le mouvement de la lecture est inverse, par lequel le lecteur est invité à quitter l'ordre de la représentation, à substituer la réalité à l'imaginaire, et ce non seulement en réactivant des traces imprimées, mais encore en produisant les siennes dans le monde.

Que les ambitions de diffusion élargie aient en partie échoué, que les espoirs dont ces livres étaient porteurs se soient révélés chimériques ne change rien à leur nature de livres « chauds », au sens de Dufrenne. De tels livres n'ont rien perdu de leur vertu critique, de leur fonction d'éveil ou de réveil. Ils émeuvent toujours dans le lecteur ses forces de création. Peut-être celles-ci restent-elles en suspens, dans la conscience de l'impossible qu'aiguise un livre comme *Fantastic Architecture*. Étrangement, des livres comme celui-ci, et bien d'autres évoqués dans ce chapitre, sortent de notre lecture affectés d'un coefficient d'irréalité à la mesure de la réalisation dont ils ont porté l'espoir ou dont ils ont fait l'objet. Y a-t-il rien de plus irréaliste, en effet, que la communauté artistique dont *Games at the Cedilla* est pourtant le récit réellement vécu, ou que les do-

1. *Fantastic Architecture* n'est pas paginé. Pour Schiller, on se reportera aux *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, op. cit., p. 205 (nous soulignons).

2. Johan Huizinga, *Homo ludens*, op. cit., p. 35.

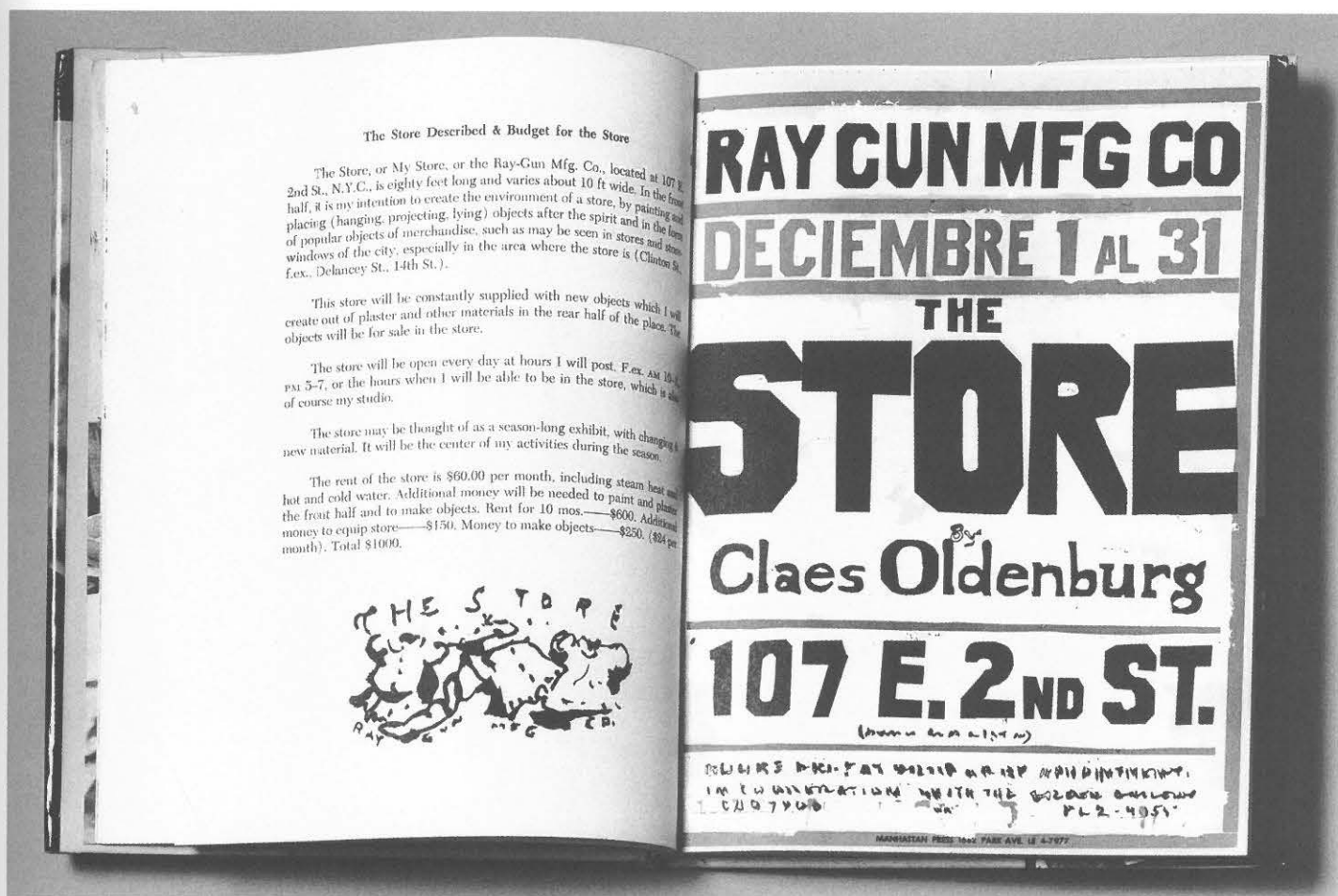
3. Louis Marin, *Utopiques: jeux d'espaces*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973, successivement p. 92 et 90-91. Nous soulignons.

Claes Oldenburg

Store Days

New York/Villefranche-sur-mer/Frankfurt am Main,
Something Else Press, 1967.

[8 000 ex. en deux éditions]. 28 x 21,5 cm. 152 p.



cuments sur son magasin et son théâtre rassemblés par Oldenburg dans *Store Days*? Il aurait été une fois. C'est pourquoi nous lisons ces livres de souvenirs non comme des mémoires, mais comme des œuvres demeurant assez à l'écart de la vie pour continuer d'en appeler toujours par l'imaginaire à notre puissance de réaliser. L'art reste ainsi dans l'ordre de l'irréalisé, mais non de l'irréalisable. Utopie concrète, le livre porte avec lui cette puissance du possible.

« Travailler dans l'art total est dur comme l'enfer¹ », avoue Oldenburg au début de *Store Days*. Face à la résistance du réel, face à la souffrance infernale d'une activité artistique qui refuse de se séparer de la vie, le livre maintient la présence du pouvoir d'insurrection de l'imaginaire, serait-il toujours condamné à s'incliner devant plus fort que lui, à être constamment rejeté du côté de ce à quoi il s'acharne pourtant à tourner le dos, comme l'ange de l'histoire que Walter Benjamin reconnaît dans *l'Angelus novus* de Klee². Sans cesse confronté à son impossibilité, un art qui veut se dissoudre dans la vie a paradoxalement besoin du livre pour maintenir vivante cette volonté elle-même. Les objets Fluxus, une fois coupés du dessein qui les soutenait, semblent avoir usé une large part de

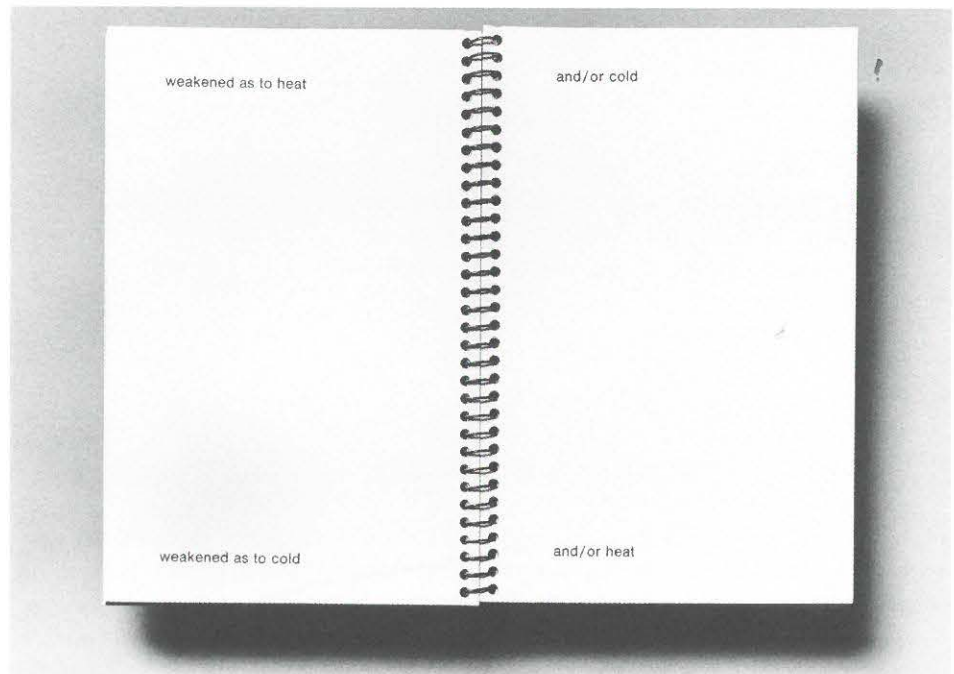
leur efficace artistique pour n'être plus que des traces ou reliques qu'on jugera touchantes ou dérisoires, fragments de vie retombés au musée. Au contraire, parce qu'ils n'ont pas l'objectivité d'artefacts, parce que sous l'innocence et la banalité de leur aspect l'idée reste lisible et intacte, toujours à distance, les livres préservent active l'exigence d'un « pouvoir-être-autrement » de la réalité. Ni événement (la vie sans œuvres) ni objet (l'œuvre hors la vie), le livre est le gardien de l'utopie du désœuvrement (l'art du non-art). Par où le livre de l'utopie selon Fluxus rejoint l'utopie du livre en général : utopie du livre qui est peut-être sa définition même, si l'on en croit Bachelard écrivant que « la meilleure preuve de la spécificité du livre, c'est qu'il est à la fois une réalité du virtuel et une virtualité du réel³. »

1. Claes Oldenburg, *Store Days*, op. cit., p. 7.

2. Walter Benjamin, neuvième des « Thèses sur la philosophie de l'histoire », in *Poésie et Révolution*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Denoël, 1971, p. 281.

3. Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris, P.U.F., 1974, introduction, § VII, p. 22.

CHAPITRE 4



LEARN TO READ ART

Ce qui n'est pas là est plus important que ce qui est là¹.

Ad Reinhardt

Un artiste moderne doit perdre les deux tiers de son temps à essayer de voir ce qui est visible, et surtout de ne pas voir ce qui est invisible. Les philosophes expient assez souvent la faute de s'être exercés au contraire².

Paul Valéry

Au début de 1969, à Arthur Rose, alias Joseph Kosuth, qui l'interroge à propos d'œuvres de l'année précédente sur ses intentions, Lawrence Weiner, âgé de vingt-sept ans, répond par deux mots (en anglais) : « Faire de l'art (*making art*)³. » Weiner est aux antipodes de Fluxus, qui voulait que l'art disparût dans la vie. Il n'est pas certain cependant que l'évidence d'une telle réponse préserve de facto l'art de la disparition. Ni par conséquent qu'elle nous facilite l'identification du statut artistique des livres d'artistes conceptuels. En effet, les œuvres de Kosuth comme de Weiner, à la fin des années soixante, utilisent essentiellement le langage. Encore cette utilisation n'a-t-elle dans ces œuvres aucun point commun avec celui des artistes Fluxus, pour qui ils sont verbes, instruments d'action sur la sensibilité autant que sur l'intellect, ce qui explique les liens entre artistes Fluxus et poètes visuels ou surtout sonores. Même si, dans la confusion des débuts, Weiner, Kosuth et quelques autres de leurs amis sont invités à participer à des manifestations de poésie concrète, par exemple à Vancouver⁴ en 1969, la parenté est superficielle et tient à l'ap-

parence textuelle de leur art. Il est vrai cependant que *Schema*⁵ est présenté par Dan Graham comme une « page-poème (*poem-page*) », ce que souligne encore le sous-titre « *Poem* » pour sa première publication dans *Aspen Magazine* (n° 5-6, Fall/Winter 1966-1967); il disparaîtra ensuite mais subsiste pour sa publication dans le premier numéro de la revue conceptuelle *Art-Language* (mai 1969). Toujours est-il que les poètes concrets procèdent à une matérialisation du langage, auquel ils donnent forme visible, tandis qu'il n'est généralement pour les conceptuels que le matériau immatériel de l'idéalité. Ian Wilson, dans un texte rétrospectif sur l'art conceptuel, où il s'interroge sur « la différence entre l'art conceptuel et la poésie, la littérature et la philosophie », écrit : « Le véritable art conceptuel va au-delà de l'exécution visuelle et physique des idées, quelle que soit leur abstraction [...]. » Il ajoute : « L'abstraction non visuelle est au cœur de l'art conceptuel. L'abstraction conceptuelle est sans forme⁶. » Kosuth, selon qui la poésie est finie, tout comme la peinture et la sculpture⁷, est dépourvu de toute indulgence envers la poésie concrète, accusée de réifier le langage :

1. Ad Reinhardt, in Ben Vautier, *Les Citations du forum des questions de Ben*, Paris, Centre Georges-Pompidou et Z'édicions, 1992, p. 70.

2. Paul Valéry, « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci », in *Œuvres complètes*, op. cit., tome I, p. 1165.

3. Lawrence Weiner, in Arthur Rose, « Four Interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner », *Arts Magazine*, vol. XLIII, February 1969 (repris en anglais dans *L'Art conceptuel, une perspective*, op. cit., p. 83; en traduction française dans *Art conceptuel I*, catalogue d'exposition, Bordeaux, CAPC musée d'Art contemporain, 1988, p. 129).

4. *Concrete Poetry*, catalogue d'exposition, Vancouver, The Fine Arts Gallery (University of British Columbia), 1969. On trouve Kosuth perdu au milieu des plus grands poètes concrets. Weiner contribue, en 1975, au n° 6-7 de la revue *Kontexts*, « a review of visual/experimental poetry and language art », largement orientée par son directeur, Michael Gibbs, vers la poésie concrète et la performance poétique. Mais, dès 1969, il insiste sur la différence entre ses énoncés, où seul importe le contenu du langage, d'où leur concision, et la poésie, qui travaille, en plus du contenu, la forme du langage, pour sa beauté et ses « ramifications » (Symposium « Art Without Space », New York, 2 novembre 1969, extraits in Lucy Lippard, *Six Years*, [...], op. cit., p. 130).

5. Sur cette œuvre, cf. Dan Graham, « Mes œuvres pour pages de magazines. "Une histoire de l'art conceptuel" » (1985), in *Ma position. Écrits sur mes œuvres*, op. cit., p. 63-64. Et, en complément, l'étude d'Alex Alberro, « Content, Context and Conceptual Art », in *Conceptual Art: Theory, Myth, and Practice*, ed. Michael Corris, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 50-62.

6. Ian Wilson, « The difference between conceptual art and poetry, literature, and philosophy [...] », *Artforum*, February 1984. Texte repris la même année sur une affiche d'invitation à une « discussion » à la librairie Art Metropole, à Toronto.

7. Joseph Kosuth, « Footnote to Poetry » (1969), in *Art After Philosophy and After: Collected Writings 1966-1990* (1991), ed. Gabriele Guercio, Cambridge (MA)/London, The MIT Press, 1993, p. 35.

« Les mots deviennent des objets¹. » Sa virulence à l'encontre de la poésie concrète n'a d'égale que son incompréhension persévérante à l'égard de « l'espèce d'expressionnisme programmé² » qui pour lui résume Fluxus: « Cela ne m'intéresse pas de changer la vie de quiconque, à la manière, disons, de Walter De Maria³. » Aussi bien « l'art, en fait, n'existe que pour lui-même. [...] La seule revendication de l'art est l'art. L'art est la définition de l'art⁴. » Cet art de l'idée de l'art va nous confronter à des problèmes symétriques de ceux rencontrés avec Fluxus, mais liés cette fois à l'effacement de l'art dans la théorie et non plus dans la vie.

Aussi ce chapitre constitue-t-il, après le précédent, une deuxième mise à l'épreuve, plus aiguë, pour notre réflexion, sur fond d'un paradoxe: un art qui se réduit pour l'essentiel à des énoncés, parfois assortis de diagrammes, de mesures, de listes et de photographies documentaires, trouve dans le livre un lieu naturel de publication, aux deux sens de ce terme, le livre se substituant à la galerie comme espace de présentation publique approprié. Autrement dit, cet art que la critique américaine a appelé *post-studio*⁵ ou *post-object*⁶ ou encore *post-gallery*⁷ est par excellence l'art de la page imprimée. Il est indéniable que les artistes conceptuels se sont fait connaître avant tout par des publications sous différentes formes allant de l'insert dans la presse quotidienne au livre en passant par l'affichage sur panneaux publicitaires. Toutefois, en s'éloignant d'un art à voir au profit d'un art à lire, les livres et revues d'artistes prennent le risque de se fondre dans la grisaille indifférenciée des imprimés banals qui utilisent la page comme un support uniquement fonctionnel d'informations.

À cet égard, ce chapitre pourrait bien être une pierre de touche de la validité de notre analyse. Nous avons insisté en commençant sur l'aspect matériellement « ordinaire » du livre d'artiste au point d'inclure cette caractéristique dans sa définition. Les livres d'artistes

issus de l'art conceptuel offrent maintenant l'occasion d'évaluer le danger que la banalité de l'aspect ait pour corollaire l'insignifiance visuelle, voire l'absence d'art quand, non seulement par l'apparence mais aussi par le contenu, ils se confondent avec d'autres productions imprimées, savantes ou vulgaires, spécialisées ou populaires. L'idée d'une exposition d'un genre particulier, organisée par Kosuth en 1967 à la Lannis Gallery, en fait la démonstration: il invita quinze artistes, des minimalistes pour la plupart, à exposer leur livre préféré (« Fifteen People Present Their Favorite Book »). Évoquant cette exposition, Germano Celant a certes raison d'en conclure qu'elle souligne « la conscience que le livre ou que la lecture s'identifient avec [le] mode d'agir ou de penser⁸ » de l'artiste conceptuel. Mais cette conscience est ambiguë: l'exposition met tout aussi clairement en évidence que l'intérêt de ces artistes les porte vers le livre *en général*. L'art conceptuel est ainsi pour le livre d'artiste moins une aubaine qu'une limite. La question est de savoir jusqu'à quel point le livre d'artiste peut n'être qu'un livre; dans quelles limites le livre peut prendre le risque d'être la forme par excellence de l'absence de forme.

L'ANNÉE 1969, POUR INTRODUIRE

Pour une raison que la suite devrait faire apparaître, il a semblé opportun de rompre ici avec la méthode antérieurement adoptée: on ne prendra pas pour commencer l'exemple d'un artiste, lequel viendra au contraire conclure ce chapitre. On se reportera à l'année 1969, qu'on peut en quelque sorte considérer comme celle de l'art conceptuel. Il a alors trois ou quatre ans d'existence, mais cette année est celle de sa reconnaissance internationale par le biais d'expositions qui font date, en Europe particulièrement, et s'accompagnent d'une abondante littérature critique. Elle est surtout riche en publi-

cations d'artistes, lesquelles ne sont pas toujours différentes de la précédente et dont certaines sont insolites. La prise en considération, non exhaustive, de quelques échantillons particulièrement instructifs de cette diversité a l'avantage immédiat de nous mettre en face du problème de l'ambiguïté de ces publications quant à leur nature artistique ou non artistique.

En premier lieu, on évoquera des textes. Les trois articles de Kosuth, alors âgé de

1. Joseph Kosuth, « Art as Idea as Idea: Conversation with Joseph Kosuth » (1970), in *Interviews*, Stuttgart, Patricia Schwarz, 1989, p. 25 (entre autres passages).

2. Joseph Kosuth, *ibid.*, p. 30.

3. Joseph Kosuth, texte pour le catalogue de l'exposition *Prospect 69* (Düsseldorf, 1969), repris dans *Interviews*, op. cit., p. 19. La tête de Turc de Kosuth est toujours Walter De Maria, qui incarne à ses yeux la conjonction de la poésie concrète et de l'esprit Fluxus.

4. Joseph Kosuth, « Art After Philosophy », *Studio International*, vol. XLVIII, n° 915, October 1969, p. 137 (repris dans Joseph Kosuth, *Art After Philosophy and After: Collected Writings 1966-1990*, op. cit., p. 13; dans une traduction tronquée dans *L'Art conceptuel, une perspective*, op. cit., p. 241; et en anglais ainsi qu'en français dans la précieuse somme de Christian Schlatter, *Art conceptuel, formes conceptuelles. Conceptual Art, Conceptual Forms*, Paris, Galerie 1900-2000, 1990, p. 463). Cet article essentiel figure aussi en anglais dans des anthologies plus récentes, comme *Conceptual Art: A Critical Anthology*, ed. Alexander Alberro and Blake Stimson, Cambridge (MA) / London, the MIT Press, 1999, p. 158, et en français dans le recueil *Art conceptuel. Une entologie* (sous la dir. de Gauthier Herrmann, Fabrice Reymond & Fabien Vallos), Paris, MIX, 2008, p. 423.

5. La formule est, à l'origine, de Carl Andre (Phyllis Tuchman, « An Interview With Carl Andre », *Artforum*, vol. VIII, n° 6, June 1970, article repris en trad. française dans *Art Minimal II*, catalogue d'exposition, Bordeaux, CAPC musée d'Art contemporain, 1987, p. 33) pour caractériser des sculptures conçues non pas à l'atelier; mais pour, voire dans, l'espace déterminé où elles doivent exister.

6. Cf. par exemple: Robert Morris, « Notes on Sculpture, part IV: Beyond Objects », *Artforum*, April 1969 (repris dans *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, Cambridge (MA) / London, The MIT Press; New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1993, p. 51); Ursula Meyer, « De-objectification of the Object », *Arts*, Summer 1969; Donald Karshan, « The Seventies: Post-Object Art », *Studio International*, vol. CLXXX, n° 925, September 1970.

7. Par exemple, Lawrence Alloway, « Network: The Art World Described as a System », *Artforum*, September 1972, p. 32.

8. Germano Celant, « Le livre comme travail artistique 1960-1970 », *loc. cit.*, p. 14.

vingt-quatre ans, parus sous le titre « Art After Philosophy » dans la revue londonienne *Studio International* au dernier trimestre de 1969, sont des introductions à l'art conceptuel et n'ont d'autre ambition que de le faire connaître à travers son programme et ses artistes. Ces articles¹ d'inégale importance sont, pour le premier, un long exposé didactique des principes, pour le deuxième, un tableau récapitulatif des artistes plus ou moins purement conceptuels qui reçoivent par là leur brevet de conceptualisme, et, pour le troisième, une courte description des travaux de l'auteur-artiste. Kosuth ne prétend nulle part faire de cette contribution doctrinale et parfois doctrinaire une œuvre. Mais l'hypothèse n'est pas absurde, si l'on se reporte à sa définition de l'œuvre d'art conceptuel comme une œuvre qui, se donnant dans le contexte de l'art en tant qu'art, constitue par là même une définition de l'art: « Une œuvre d'art est une tautologie dans la mesure où elle est une présentation de l'intention de l'artiste, au sens où l'artiste dit que cette œuvre d'art particulière est de l'art, ce qui signifie qu'elle est une *définition* de l'art. » D'où le « caractère

linguistique² » des propositions artistiques, quand bien même elles se donnent comme des objets physiques. Les œuvres d'art n'ont rien à dire sur le monde et n'ont que l'art pour sujet. Dès lors, « la définition la plus "pure" de l'art conceptuel serait: une recherche des fondements du concept "art", dans la signification qu'il a acquise³ ». En d'autres termes, entre l'œuvre d'art et la théorie de l'art, il y a une relation de quasi-réversibilité, et pas plus de différence qu'entre un art comme art de l'idée et une idée de l'art comme art.

Aussi bien n'y a-t-il pas de lien intrinsèque entre la conception et sa manifestation. L'idée est sans forme. Elle reste donc elle-même sous n'importe quelle « présentation », notion qui chez les conceptuels se substitue à celle de « forme », en insistant sur l'extériorité, et donc la contingence, de toute apparition d'un contenu. Pour mieux l'affirmer, Kosuth remplace l'exposition de diverses définitions du mot *nothing* (rien) sur photostats aux murs d'une galerie de Los Angeles par la publication de « catégories » empruntées au *Thesaurus* de Roget dans des quotidiens ou sur des affiches (*Deuxième Investigation*): « Ceci rend plus clair dans mon travail la séparation de l'art et de sa forme de présentation⁴. » Le problème est toutefois de savoir ce qu'est un art séparé non seulement de la phénoménalité, mais encore de la nécessité de cette apparition déterminée qu'on appelle une « forme ».

Toutefois Kosuth ne pense pas que l'art soit la philosophie. Simplement, à notre époque, qualifiée par l'artiste, lecteur de Wittgenstein, de post-philosophique en ce que la réflexion sur le langage a remplacé la réflexion à l'aide du langage et mis un terme à la métaphysique, l'art aurait relayé la philosophie comme la science a relayé la religion. Tel est le sens du titre de l'article « L'art après la philosophie ». L'art a des enjeux philosophiques mais n'est pas de la philosophie. « La différence est que les artistes utilisent des choses. L'art est

lui-même la philosophie rendue concrète⁵. » Au contraire, le groupe d'artistes anglais Art & Language⁶ franchit pour sa part explicitement le pas et affirme que, l'œuvre pouvant se ramener à des propositions linguistiques, le discours théorique peut réciproquement être œuvre, la notion de « pratique théorique » d'Althusser servant opportunément de caution, parmi d'autres. Dans l'introduction du premier numéro de l'austère revue *Art-Language*, daté de mai 1969, on lit ceci: « Admettons que l'hypothèse suivante soit avancée: cet éditorial, en lui-même un essai pour montrer dans les grandes lignes ce qu'est l'art conceptuel, est tenu également pour une œuvre d'art conceptuel⁷. » Il s'ensuit que les artistes conceptuels « ne voient pas pourquoi l'exactitude de l'étiquette "théoricien de l'art" éliminerait nécessairement l'exactitude de l'étiquette "artiste" ». Dont acte.

Mais les choses ne sont pas si claires. Si l'on poursuit, en effet, la lecture de ce numéro au-delà de son introduction, l'on trouve non sans amusement ou

1. Les trois articles « Art After Philosophy » sont parus dans les numéros 915, 916 et 917 de *Studio International*, en octobre, novembre et décembre 1969. Généralement, seul le premier est repris dans les anthologies. On trouvera l'ensemble dans: Joseph Kosuth, *Art After Philosophy and After: Collected Writings 1966-1990*, op. cit., et dans: Christian Schlatter, *Art conceptuel, formes conceptuelles*, op. cit., en anglais et en français.

2. Joseph Kosuth, « Art After Philosophy » (I), loc. cit., p. 136 (ainsi que pour la citation précédente).

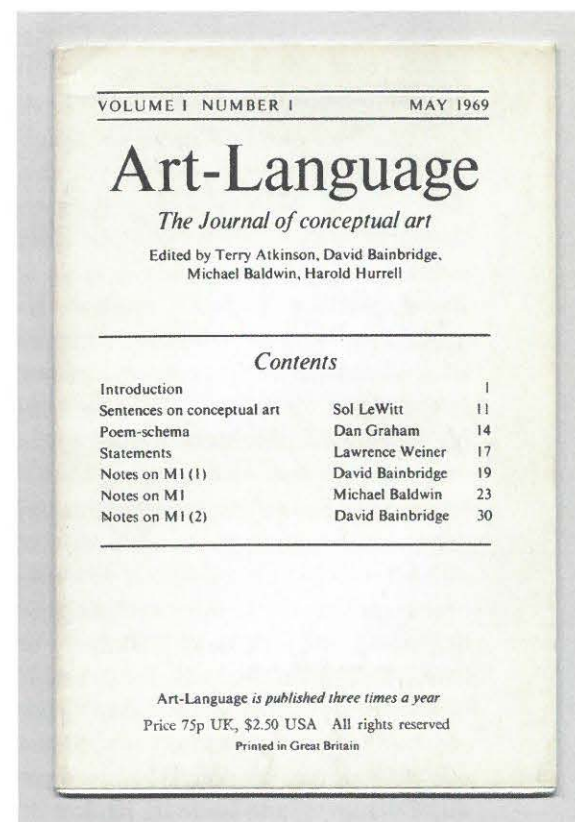
3. Joseph Kosuth, « Art After Philosophy » (III), loc. cit., p. 212.

4. Joseph Kosuth, « Joseph Kosuth: Art as Idea as Idea » (1970), in *Interviews*, loc. cit., p. 45 (repris dans *Art conceptuel I*, op. cit., p. 105).

5. Joseph Kosuth, « Joseph Kosuth: Art as Idea as Idea » (1970), in *Interviews*, loc. cit., p. 45 (repris dans *Art conceptuel I*, op. cit., p. 105).

6. Le groupe est composé à l'origine de Terry Atkinson, Michael Baldwin, Harold Hurrell, Mel Ramsden, Ian Burn.

7. « Introduction », *Art-Language*, vol. I, n° 1, May 1969, p. 1 (repris, en anglais et en traduction française, dans Christian Schlatter, *Art conceptuel, formes conceptuelles*, op. cit., p. 386 sqq.).



perplexité trente-cinq « Sentences on Conceptual Art », aphorismes signés de Sol LeWitt¹, dont le dernier dit ceci : « Ces aphorismes sont un commentaire de l'art, mais ne sont pas de l'art. » Voilà, pensera-t-on, qui illustre l'incompatibilité de l'attitude minimaliste, soucieuse de purifier la visibilité de tout ce qui fait obstacle à sa pure présence perceptive, avec l'attitude conceptuelle attachée à utiliser le langage pour débarasser l'art de toute matérialité sensible. De nouveau, cependant, les choses se compliquent. Il vaut la peine de citer ici trois aphorismes successifs :

15. Puisque aucune forme n'est intrinsèquement supérieure à une autre, l'artiste peut se servir de n'importe quelle forme, depuis une expression verbale (écrite ou parlée) jusqu'à la réalité physique, à égalité.

16. S'il se sert de mots, et s'ils procèdent d'idées au sujet de l'art, alors ils sont de l'art et pas de la littérature. Les nombres ne sont pas les mathématiques.

17. Toutes les idées sont de l'art si elles concernent l'art, et elles entrent à l'intérieur des conventions de l'art.

Si l'on admet que LeWitt ne se contredit pas, il faut supposer une double distinction dans l'utilisation des mots. Une première distinction serait celle de la discursivité du commentaire et de la non-discursivité de l'idée, faute de laquelle on ne voit pas comment concilier le dix-septième et le trente-cinquième aphorismes, puisque des deux côtés les mots « procèdent d'idées » qui « concernent l'art ». Une seconde distinction, qui nous importe davantage, touche à l'utilisation des mots en tant que « formes ». À cet égard, la différence entre art et littérature réside pour LeWitt uniquement dans le contenu et tient à l'objet du discours. Il y a art, et non littérature, quand les mots « procèdent d'idées au sujet de l'art », même s'ils ne sont que prononcés. Autrement dit, il y a art quand les mots parlent de

l'art, quand l'art se réfléchit lui-même. L'utilisation artistique du langage impliquerait un art de l'autoréférence. On retrouve l'idée de tautologie avancée par Kosuth.

Il faut cependant écrire au conditionnel car, on le sait, l'art de LeWitt ne s'arrêtera jamais à l'aspect verbal dont il défend ici la possibilité. Certes son travail d'artiste se limite en général à concevoir les œuvres, mais il les fait toujours exécuter, de sorte que l'idée n'a d'existence qu'objectivée sous une forme sensible. Même pour sa contribution (*Plan für ein Konzept Kunst Buch* [Plan pour un livre d'art du concept], 1971) au livre de Klaus Honnef *Concept Art*, dont une partie se veut une exposition d'œuvres originales dont le livre est le médium², LeWitt s'adresse au lecteur et lui demande d'utiliser les données des pages où sont imprimées ses instructions (et, par exemple, pour la première, de relier au crayon toutes les lettres *a* de la page par une ligne droite, et, pour la dernière, d'en rayer les mots).

Au contraire, toujours dans le même numéro de la revue *Art-Language*, se trouvent des énoncés qui précisément ne sont pas des commentaires sur l'art, mais des œuvres. Ce sont des *statements* de Lawrence Weiner³, déjà parus en décembre 1968, sous forme de livre (*STATEMENTS*), par les soins de Seth Siegelaub. Peu après, le mot *work* remplacera chez Weiner celui de *statement*. Il n'y a aucune différence pour lui entre ses énoncés et ses œuvres, de sorte qu'il reprendra ultérieurement ses *statements* au début du répertoire de ses œuvres, *Works* (1977), qui ont toutes la forme d'énoncés. L'un d'eux dit par exemple : « Un quart d'email vert pour l'extérieur jeté sur un mur de briques. » ; un autre : « Une tranchée de 2 pouces de largeur sur 1 pouce de profondeur creusée en travers d'une voie de garage standard pour une voiture. » Ce ne sont pas des propositions concernant l'art, tels les *statements* d'Ad Reinhardt⁴, que

celui-ci ne considérerait nullement comme de l'art. Ce ne sont pas des analyses théoriques prétendant au titre d'œuvres à la manière de celles des membres d'Art & Language. Ce ne sont pas non plus des définitions *ready made* venues du dictionnaire, comme chez Kosuth. Le lecteur ne sait pas s'il a affaire à des prescriptions d'actions possibles, multipliables, ou à des descriptions d'actions effectuées une fois dans le passé. La généralité et l'impersonnalité des énoncés, assurées par les articles indéfinis des éléments de l'action, vont dans le sens de la première hypothèse ; le passé et les indications précises concernant les matériaux, les couleurs et les mesures appuient la seconde. (En réalité, la plupart de ces énoncés ont été réalisés par l'artiste, mais ils ne le disent pas d'eux-mêmes.) Le langage s'attache à la réalité sensible et aux qualités matérielles des choses dans le même temps où il les arrache à leur inscription particulière dans le monde ou l'expérience. De sorte que le lecteur ne sait pas si le langage institue un espace fictif ou s'il décrit un espace réel. Quoi qu'il en soit de cette ambivalence, conforme sans doute à l'essence du langage, lequel peut dire ce qui est et dire ce qui n'est pas, les *statements* se déploient dans un lieu intermédiaire qui leur permet d'échapper

1. Sol LeWitt, « Sentences on Conceptual Art », *Art-Language*, op. cit., p. 11. Ces aphorismes sont déjà parus la même année dans la revue de Vito Acconci, 0-9, et seront publiés une troisième fois, à l'automne, en une sorte d'introduction au catalogue de l'exposition « Konzeption – Conception », à Leverkusen en 1969, op. cit. Le manuscrit en a été reproduit en fac-similé dans *L'Art conceptuel, une perspective*, op. cit., p. 200. Le texte original est disponible dans *Conceptual Art: A Critical Anthology*, op. cit., p. 106 ainsi qu'une traduction française dans *Art conceptuel. Une ontologie*, op. cit., p. 439. Notre traduction.

2. Klaus Honnef, *Concept Art*, Köln, Phaidon, 1971, p. 113.

3. Lawrence Weiner, « Statements », *Art-Language*, op. cit., p. 17.

4. Cf., par exemple, Ad Reinhardt, « Three Statements », *Artforum*, vol. IV, n° 7, March 1966, p. 34.

Lawrence Weiner
STATEMENTS

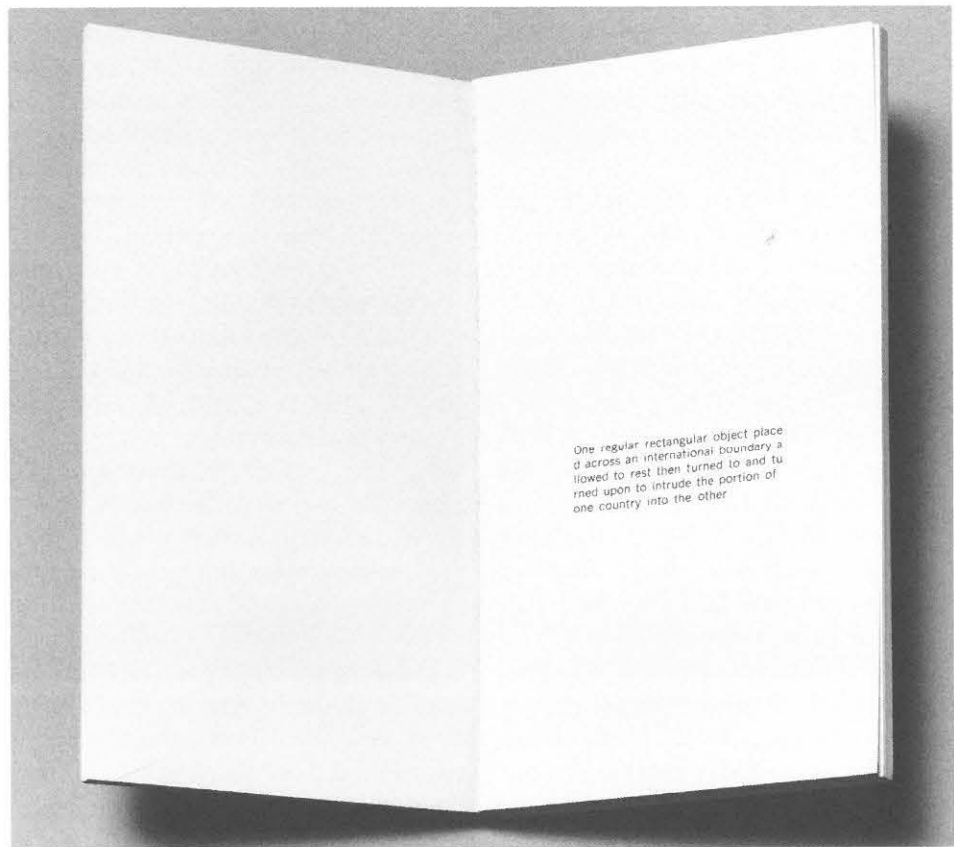
New York, The Louis Kellner Foundation / Seth Siegelau, 1968.
1 000 ex., 18 x 10,3 cm. 64 p.

à l'abstraction autoréférente comme à l'objectivation réifiante. Ce lieu est pour Weiner l'espace de l'œuvre.

Ces premières considérations suggérées par quelques textes d'artistes au statut indéfini n'ont pas pour but de donner un aperçu, qui serait incomplet (il manque en particulier Robert Barry), de la diversité des manifestations d'un art verbal, lequel constitue la forme la plus pure, à tout le moins la plus radicale, de l'art conceptuel¹. Mais elles permettent de prendre conscience qu'un art qui remplace l'objet par le langage ne s'accompagne pas nécessairement d'une apothéose du livre comme moyen d'expression artistique privilégié. Celui-ci peut y perdre sa spécificité, qui est aussi la spécificité d'un *objet*, dans l'imprimé en général: la dématérialisation frappe d'une certaine manière aussi le livre. On s'en rend compte lorsque même un Lawrence Weiner, pour qui le langage garde le plus d'enracinement dans la réalité sensible et le monde matériel, peut indifféremment publier ses *statements* en livre, en revue et au début du catalogue raisonné de ses œuvres, c'est-à-dire de ses énoncés numérotés. Quoi qu'il en soit de la nature linguistique des œuvres d'art conceptuel, l'exemple de Weiner est là pour témoigner que, seraient-ils les moins théoriques, les énoncés restent des énoncés et à ce titre sont mobiles, interchangeables quant à leur lieu d'inscription, et en

quelque sorte sans espace propre. Cela n'étonne pas de la part d'artistes comme Kosuth ou Art & Language dont les mots sont aussi peu « artistiques » que possible. Cela l'est davantage de la part de Weiner, quand on sait aussi que la première publication de ses *statements*

à rectifier la signification du dernier mot de la ligne précédente, *place* se révélant être *placed*, etc., quand on ne bute pas sur un groupe de lettres incompréhensible, que l'enjambement seul éclaire. Ainsi que le remarque Eric Cameron² au terme de la description du *statement*



n'avait pas adopté une présentation quelconque: un énoncé par page, imprimé au recto seulement, en Helvetica et en bas de casse; chaque énoncé, bref en général, commençant au milieu de la page; absence de ponctuation, en partie compensée par quelques capitales, et surtout des coupures de mots très inhabituelles même pour la langue anglaise, là où la longueur de la ligne est atteinte, sans considération pour les articulations naturelles des mots, ni les usages typographiques puisque le trait d'union n'est pas utilisé.

Ainsi, au cours de la lecture, le passage à la ligne suivante oblige-t-il fréquemment

en question, le lecteur est presque étonné que le *of* de l'avant-dernière ligne ne soit pas remis en cause par la dernière. Cela dit, la longueur des énoncés pas plus que les mots qui les composent n'ont été choisis en fonction des surprises ou des effets que pouvait réserver une mise en page calculée, comme ce serait le cas dans la poésie concrète. La disposition est ainsi livrée au hasard de coupures automatiques, des énoncés pouvant de ce fait avoir une allure typographique normale. Cameron interprète finement ces coupures aberrantes, en remarquant qu'elles sont là pour rappeler « l'existence physique séparée

1. En 1963 déjà, Henry Flynt contribue au recueil *An Anthology* de La Monte Young (*op. cit.*, non paginé, contribution reprise en anglais dans Christian Schlatter, *Art conceptuel, formes conceptuelles*, *op. cit.*, p. 8) en proposant un essai inattendu dans cette publication Fluxus sur « L'art du concept (*Concept Art*) » qu'il définit ainsi: « L'art du concept est tout d'abord un art dont le matériau est les concepts, comme le matériau de la musique, par exemple, est le son. Puisque les concepts sont étroitement liés au langage, l'art du concept est un genre d'art donc le matériau est le langage. »

2. Eric Cameron, « Lawrence Weiner: The Books », *Studio International*, vol. CLXXXVII, n° 962, January 1974, p. 4.

des signes imprimés et des choses qu'ils signifient ». À quoi l'on peut ajouter ceci, qui va dans le même sens et nous semble une conséquence importante : cette conscience de l'arbitraire du rapport des signes et des choses peut être étendue au rapport du support matériel du livre avec son contenu. C'est la raison pour laquelle les énoncés peuvent aussi bien être distribués autrement, en listes dans une revue comme *Art-Language* ou tout en haut d'une page blanche lors de leur reprise dans *Works*, dans l'un et l'autre cas avec des coupures redevenues conventionnelles.

L'année 1969 est aussi celle qui voit paraître successivement trois publications à la définition incertaine. L'éditeur en est Seth Siegelau, jeune marchand de vingt-six ans qui vient juste, en décembre 1968, d'éditer à New York *STATEMENTS* de Weiner, pour remplacer une exposition dans la galerie qu'il vient de fermer, ainsi que le *Xerox Book* qui fait le lien entre la génération des minimalistes (Andre, LeWitt, Morris) et celle des conceptuels (Barry, Huebler, Kosuth, Weiner). Le point commun de ces trois publications de 1969 est qu'elles se donnent pour les catalogues d'expositions qui n'existent que dans et par le catalogue¹. En d'autres termes, le catalogue n'est pas comme de coutume subordonné – par le biais de sa fonction documentaire d'identification et de reproduction ou de sa fonction économique de promotion d'une œuvre – à l'exposition d'une série d'objets. Il est premier, voire autosuffisant. Ainsi, dans le cas de *January 5-31, 1969*, l'exposition, sous une forme résiduelle, n'est qu'une illustration du catalogue et contient beaucoup moins d'œuvres que lui. Il s'agit d'une exposition de groupe réunissant le noyau dur des artistes conceptuels : Barry, Huebler, Kosuth et Weiner. Dans un bureau prêté pour l'occasion, chacun expose deux œuvres². Mais dans le catalogue, tiré à deux mille exemplaires, il dispose de quatre pages : deux de photographies, qui ne correspondent pas nécessairement aux deux

œuvres exposées ; une page établissant une liste de huit œuvres, lesquelles sont parfois invisibles, telles les ondes envoyées par Barry, ou intransportables, telle la tranche de Weiner dont il a déjà été fait mention ; une autre comportant une déclaration de chacun, sauf de Barry dont la page reste blanche. Aucun texte d'introduction ou de présentation générale. Le titre est d'ailleurs le plus neutre possible, qui se borne, comme dans les catalogues ultérieurs, à indiquer les dates de ce « January Show », ainsi qu'on a pris l'habitude de le désigner. Sur la page de garde, la liste des quatre artistes peut non sans raison passer pour celle des auteurs de la publication, chacun ayant élaboré ses pages à son gré. « Dans mon esprit, dit Siegelau à Jack Burnham, l'exposition existait tout à fait complètement dans le catalogue³. » Le document et l'œuvre, la reproduction et l'art s'équivalent.

Ce qui fait l'intérêt des publications de Siegelau au cours de l'année 1969, c'est qu'elles s'ordonnent autour de cette équivalence de manière chaque fois différente, en ce qui concerne l'idée de l'exposition aussi bien que l'aspect de la publication. Reliée par une spirale de matière plastique blanche, la plaquette de janvier, d'un format presque carré, est, en dépit de sa discrétion, d'une qualité parfaite, avec ses feuillets de papier couché sur lesquels les photographies sont reproduites en pleine page tandis que les textes sont imprimés en pavé, au milieu. L'exposition du mois de mars suivant est, quant à elle, totalement virtuelle, bien que les œuvres aient une existence quelque part et un jour donné. En effet, *1969 March 1969* se présente comme un éphéméride du mois de mars 1969 à effeuiller. Par une lettre reproduite en tête du catalogue, Siegelau a invité trente et un artistes à participer à une exposition de trente et un jours, intitulée sans surprise « One Month », en envoyant la description de l'œuvre qu'ils proposent pour le jour qui leur est attribué en fonction de leur place dans l'ordre alphabétique. Simplement agra-

fés par leur bord supérieur, les trente et un feuillets de la publication sont les trente et une réponses, de Carl Andre à Ian Wilson, reçues ou non reçues (en ce cas, une page blanche) de la part de ceux qui ont été sollicités et sont ainsi, même absents, parties prenantes de l'exposition au jour fixé. À la cinquième page, par exemple, Barry prévoit de lâcher dans l'atmosphère un certain volume de gaz « à un moment, au cours de la matinée du 5 mars 1969 ». Weiner, à l'avant-dernière page, propose « un objet lancé d'un pays dans un autre ». Richard Long fera quatre photographies à quatre moments différents de la journée du 21, entre minuit et minuit. Sol LeWitt a droit à une page vierge. Dans ce calendrier, les informations sont uniquement textuelles. On ne voit d'ailleurs pas comment il aurait pu en être autrement puisque chaque artiste, à partir du moment où il répond à l'invitation, s'engage à réaliser quelque chose dans un avenir qu'il ne peut qu'annoncer. Le catalogue est un programme dont la réalisation ne sera pas confirmée

1. Le tout premier catalogue à tenir lieu d'exposition date de 1968 et concerne Douglas Huebler. Intitulé *November 1968*, il est également publié par Siegelau, à qui l'idée revient (Douglas Huebler, entretien avec Frédéric Paul, in *Douglas Huebler. « Variable », etc.*, Limoges, FRAC Limousin, 1992, p. 117). La dernière publication conçue par Siegelau pour se substituer à une exposition est un numéro spécial de la revue *Studio International* de l'été 1970 : il offre huit pages à six critiques pour qu'ils proposent à des artistes de leur choix d'y intervenir. Il signa le court avertissement annonçant que « le supplément spécial de 48 pages constitue une exposition [...] ». Celui-ci fut imprimé ensuite sous forme de livre trilingue (*July/August Exhibition Book. Juillet/Août Exposition Livre. Juli/August Ausstellung Buch*, 1970).

2. On trouvera une description des œuvres exposées dans Robert C. Morgan, « The Situation of Conceptual Art – The "January Show" and After », *Arts Magazine*, February 1989, p. 42. L'article est repris partiellement dans *L'Art conceptuel, une perspective*, op. cit., p. 90.

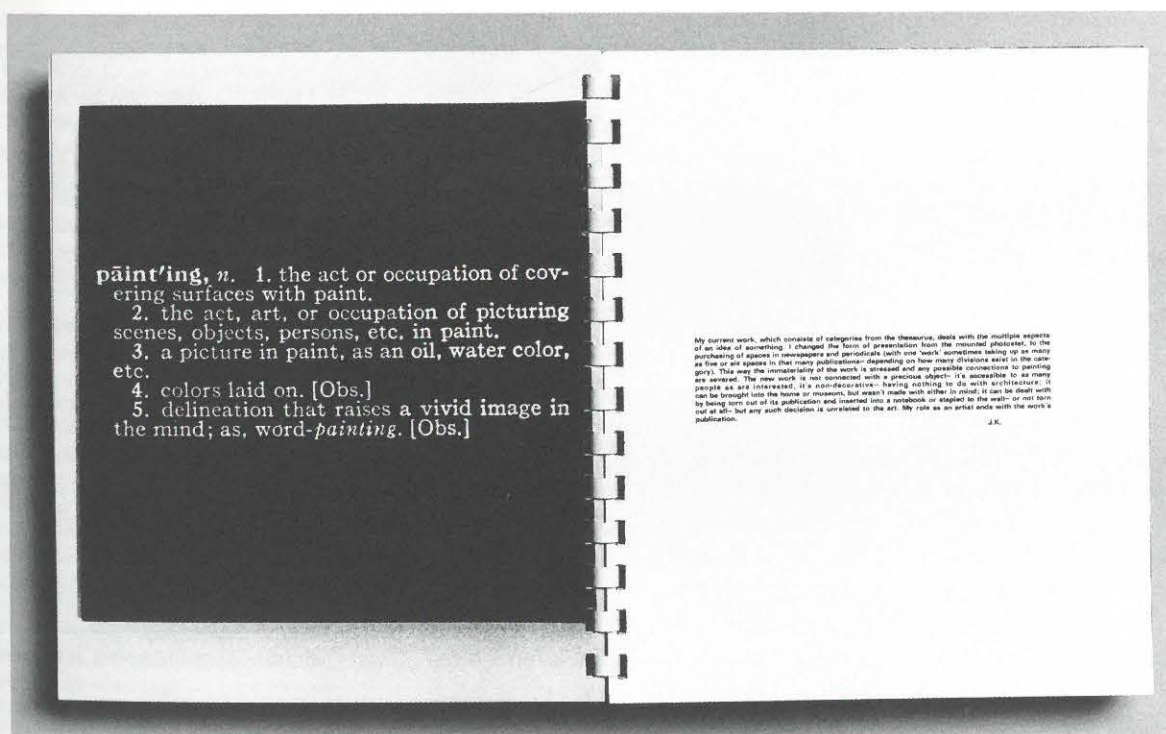
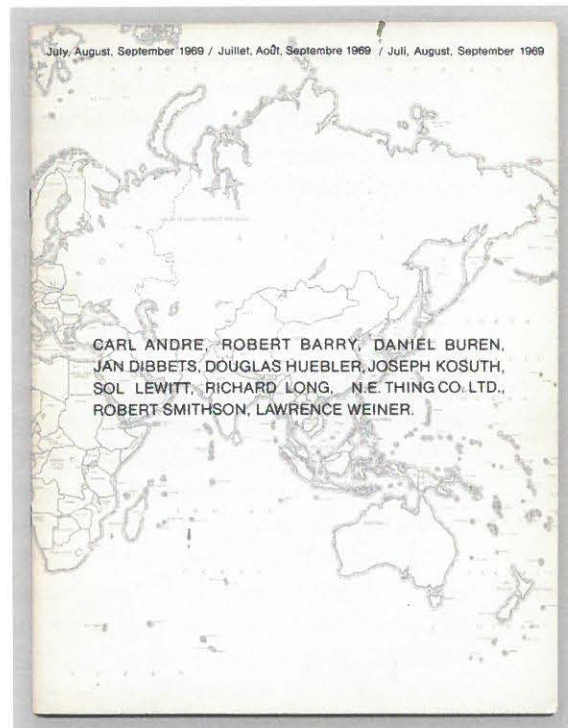
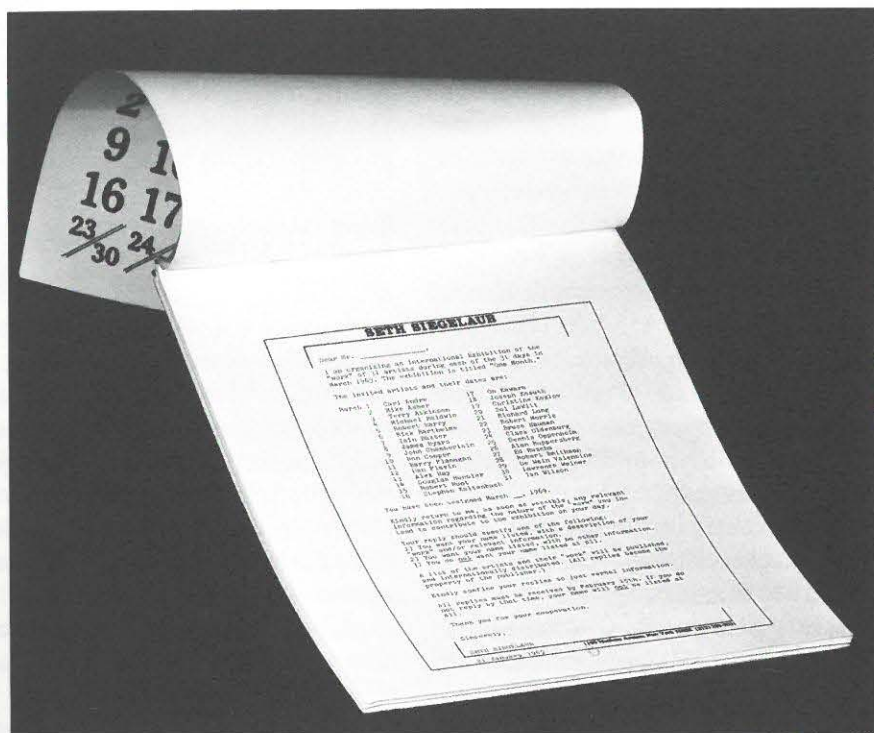
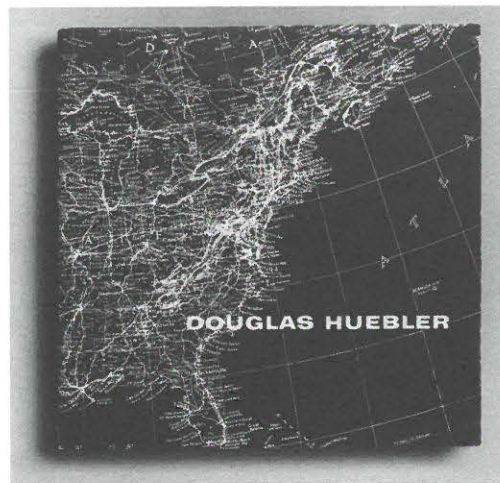
3. Seth Siegelau, cité par Jack Burnham, « Alice's Head: Reflections on Conceptual Art », *Artforum*, February 1970, p. 39. Cet article important a été repris un an après en traduction française sous le titre « Alice's Head. Réflexions sur l'art conceptuel », dans *VH 101*, n° 5, printemps 1971, p. 51 pour la citation de Siegelau.

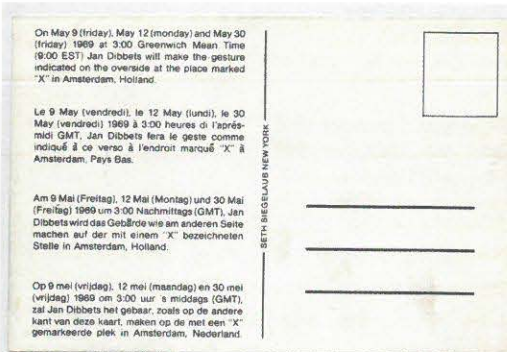
1969 March 1969 [One Month]
New York, Seth Siegelau, 1969.
21,6 x 17,8 cm. 68 p.

January 5-31, 1969
New York, Seth Siegelau, 1969.
[2,000 ex.] 21 x 18 cm. 22 p.

Douglas Huebler
November 1968
New York, Seth Siegelau, [1968].
20,3 x 20,3 cm. 20 p.

July, August, September 1969 /
Juillet, Août, Septembre 1969 /
Juli, August, September 1969
New York, Seth Siegelau, 1969.
27,7 x 21,3 cm. 32 p.





Jan Dibbets

On May 9 (Friday) [...]

Carte postale, New York, Seth Siegel, 1969.

10 x 15,2 cm.

Coll. particulière.

et restera invisible au public. Celui-ci, du reste, est lui-même virtuel, constitué de tous ceux à qui Seth Siegel, envoie son calendrier de par le monde. Les œuvres sont cette fois des projets, voire des absences de projet quand les artistes n'ont pas répondu ou ont refusé de participer. Le catalogue ordonne la chronologie de leur réalisation ou de leur non-réalisation prévues. La succession des réalisations comme des non-réalisations fait une exposition qui n'a pas d'autre espace que le livre, mais une durée qui est celle du temps réel, à défaut d'être celle d'objets réels.

Le propos de *July, August, September 1969/Juillet, Août, Septembre 1969/Juli, August, September 1969* est encore différent: l'exposition collective que réalise le catalogue n'a plus pour objet la succession des œuvres dans le temps, mais leur coprésence dans l'espace, un espace entendu comme espace de la publication. Car il s'agit de rassembler des œuvres conçues ou exécutées par onze artistes dans des pays fort éloignés les uns des autres, exposition éclatée que seul le catalogue trilingue, dont la couverture représente un planisphère, permet de réunir. Chacun des artistes dispose de deux pages se faisant face, sur lesquelles figurent la description de l'œuvre, sa localisation et sa date, accompagnées éventuellement des photographies qui en témoignent ou permettent de l'anticiper. Certaines œuvres sont en effet déjà réalisées avant l'exposition, c'est-à-dire la publication du catalogue, le 1^{er} juillet; d'autres sont des projets. Daniel Buren, par exemple, oppose deux photographies d'un affichage publicitaire sur un mur de Paris avant et après une intervention qui consiste à masquer l'une des affiches avec ses rayures et il annonce d'autres interventions de ce genre durant tout l'été. L'œuvre de Dibbets est un voyage à effectuer dans des îles au large de la Hollande pour

lequel il donne carte, horaires et documents photographiques, « toute autre information spécifique [étant] contenue dans l'œuvre elle-même », selon une formule fréquente chez les artistes conceptuels. Kosuth indique l'endroit au bord d'une autoroute du Nouveau-Mexique où il a planté un panneau comportant la définition de « Matière en général ». Sol LeWitt donne les témoignages photographiques d'un dessin mural exécuté par un de ses assistants, Hans Hermann, sur un mur de l'appartement de Konrad Fischer, jeune marchand de Düsseldorf qui a introduit en Allemagne l'art minimal et conceptuel, avec l'adresse et le numéro de téléphone où l'on peut prendre rendez-vous pour le voir. Éclatée dans l'espace géographique, l'exposition n'existe que dans l'espace commun du catalogue. Pas seulement l'exposition, d'ailleurs, mais également les œuvres, invisibles simultanément pour des raisons liées à l'éloignement ou à leur nature propre, ainsi de la contribution de Barry, intitulée *Série psychique 1969*, qui face à une page blanche propose: « Toute chose dans l'inconscient perçue par les sens mais non dénotée par le conscient durant les voyages à Baltimore pendant l'été 1967. »

Avec modestie, Siegel ne s'attribue pas le mérite de ces catalogues-expositions qui, pour lui, étaient en quelque sorte dictés par la nature abstraite des œuvres des artistes qu'il défendait (et que pour sa part il n'a jamais consenti à appeler « conceptuels »): « Parce que le travail n'avait pas une nature visuelle, il ne demandait pas les moyens traditionnels d'exposition, mais un moyen qui présenterait les idées intrinsèques de l'art¹. » Il était logique que la circulation des publications remplaçât celle des œuvres et que l'éphémère galeriste (1965-1966) se transformât en diffuseur d'« information d'art »: « Personnellement, j'estime que mon réseau de

libraires et ma liste d'adresses à travers le monde est un aspect très important de ce que je fais². » Pour lui, les livres sont « des «conteneurs» d'information («containers» of information)³ », et n'ont rien de commun avec un médium artistique, à la différence des films, par exemple. Il y insiste encore quarante ans plus tard en remarquant que « les livres étaient juste des véhicules, de la même manière que l'espace était un véhicule pour une galerie traditionnelle⁴ ». Siegel n'est pas le seul en son genre⁵, mais le premier, et le plus conséquent, puisque très tôt, dès 1971, constatant l'intégration des œuvres conceptuelles au système capitaliste des marchandises d'art, il décide de quitter le monde de l'art, mais pas celui du livre. L'intervention de Siegel redouble donc en s'y accommodant le caractère mental de l'art qu'il promeut. L'essentiel de l'œuvre n'étant plus attaché à sa réalité sensible d'objet unique, la

1. « On Exhibitions and the World at Large: Seth Siegel in Conversation with Charles Harrison », *Studio International*, vol. CLXXVIII, n° 917, December 1969, p. 202 (repris dans *Idea Art: A Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock, New York, E.P. Dutton, 1973).

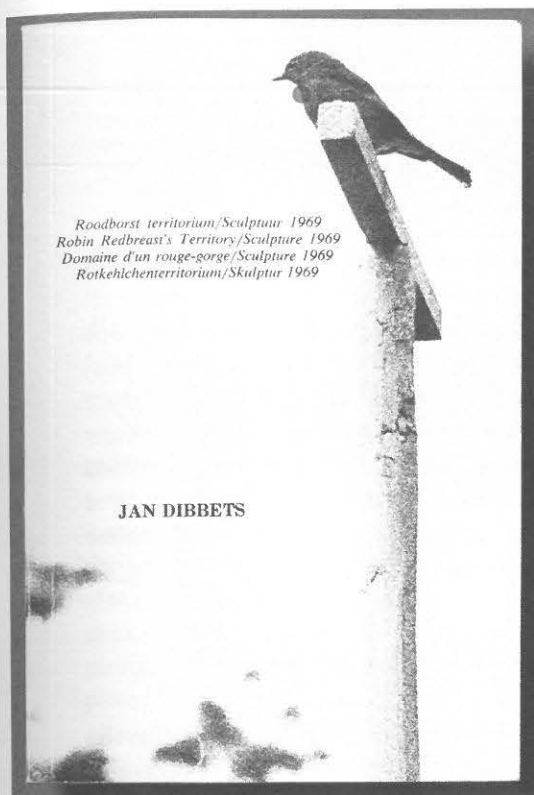
On pourra aussi se reporter à Seth Siegel, « Quelques observations à propos du soi-disant "art conceptuel". Extraits d'entretiens non publiés avec Robert Horvitz (1987) et Claude Gintz (1989) », in *L'Art conceptuel, une perspective*, op. cit., p. 85-86.

2. Seth Siegel, « On Exhibitions and the World at Large », loc. cit., p. 203.

3. « Seth Siegel interviewed by Ursula Meyer for her projected book on anti-art » (1969), extraits in Lucy Lippard, *Six Years. [...]*, op. cit., p. 126.

4. « The Playmaker: Seth Siegel interviewed by John Slice », *Art Monthly*, n° 327, June 2009, p. 2.

5. Konrad Fischer, par exemple (et à sa suite Ghislain Mollet-Viéville), concevait son rôle comme celui d'un « agent d'art », moins préoccupé de vendre des choses que de faire circuler l'information sur les artistes qu'il défendait (cf. « Konrad Fischer Interviewed by Georg Jappe », *Studio International*, vol. CLXXXI, n° 930, February 1971, p. 71). L'exposition qu'il prépare pour le musée de Leverkusen, à l'automne 1969, se réduira elle aussi à son catalogue, si l'on en croit René Denizot (« La limite du concept », *Opus international*, n° 17, avril 1970, p. 14).



Roodborst territorium / Sculptuur 1969
Robin Redbreast's Territory / Sculpture 1969
Domaine d'un rouge-gorge / Sculpture 1969
Rotkehlchenterritorium / Skulptur 1969

JAN DIBBETS

documentation en rend compte sans lui faire perdre son authenticité, de même que la reproduction imprimée ne la prive aucunement de son originalité. Seth Siegelaub le dit à Charles Harrison, à la fin de cette année 1969: « Quand l'art s'occupe de choses sans rapport avec la présence physique, sa valeur intrinsèque (communicative) n'est pas altérée par sa présentation imprimée. L'utilisation de catalogues et de livres pour communiquer (et disséminer) l'art est le moyen le plus neutre pour présenter le nouvel art. Le catalogue peut maintenant jouer comme information de première main [primary information] pour l'exposition, en opposition avec l'information de seconde main [secondary information] au sujet de l'art dans les magazines, catalogues, etc., et, dans certains cas, l'"exposition" peut être le "catalogue"¹. » Elle peut même être une carte postale, comme celle conçue par Jan Dibbets et éditée par Siegelaub en mai 1969, qui annonce en quatre langues que les 9, 12 et 30 mai, à 3 heures de l'après-midi, Jan Dibbets fera le geste indiqué au recto (une photographie de l'artiste clignant de l'œil et levant le pouce) à l'endroit marqué X (sur une seconde photographie montrant un balcon au premier étage d'un immeuble en briques d'Amsterdam).

1. Seth Siegelaub, « On Exhibitions and the World at Large [...] », loc. cit., p. 203.

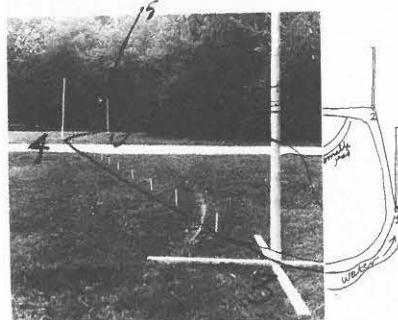
Jan Dibbets

Roodborst Territorium / Sculptuur 1969
Robin Redbreast's Territory / Sculpture 1969
Domaine d'un rouge-gorge / Sculpture 1969
Rotkehlchenterritorium / Skulptur 1969
Köln, König; New York, Seth Siegelaub, 1970.
18,5 x 12 cm. 30 p.

Tel est l'apport exemplaire des publications de Seth Siegelaub: se mettre en totale conformité avec des œuvres qui se définissent, dans l'ordre de la création, par les déclarations d'intention des artistes, et, dans l'ordre de la réception, par les indices ou les vestiges de leur existence. Toutefois, ces catalogues qui sont des expositions ne sont pas pour autant les œuvres, essentiellement ou accidentellement invisibles. Le livre n'est en l'occurrence qu'un mode de présentation de ces œuvres, le plus adéquat ou le plus commode pour cet art qui se préoccupe peu de « spécificité » et ne se mesure aucunement à un ensemble de qualités sensibles: une neutralité et, partant, une uniformité relatives caractérisent autant les expositions de cet art que ses publications.

Après les textes qui sont des œuvres, après les catalogues qui sont des expositions, on trouve, toujours en 1969 (bien qu'édité en 1970, également par

Siegelaub en collaboration avec König), un livre qui est une sculpture ou la reconstitution d'une sculpture. *Roodborst Territorium / Sculptuur 1969*. *Robin Redbreast's Territory / Sculpture 1969*. *Domaine d'un rouge-gorge / Sculpture 1969*. *Rotkehlchenterritorium / Skulptur 1969* est un petit livre de quinze feuillets, d'apparence aussi peu sculpturale que possible. Il est bon de citer son titre *in extenso*, car la pluralité des langues est en elle-même significative d'un art qui veut avant tout transmettre de l'information. Dibbets, qui a abandonné la peinture en 1967, procède alors à des interventions éphémères dans la nature uniquement pour pouvoir les photographier. L'action n'est pas une fin en soi pour l'artiste qui ne l'effectue que pour en retenir des traces, ici présentées en livre. On est là dans une situation exactement inverse de celle des artistes de la performance. Il importe plutôt à Dibbets de conserver



het plaatsen van de stakken nr. 3-4-5.
17 mei, zaterdag. begon ik aan de andere kant
van het terrein met de stakken 3, 4 en 5.
Ik plaatste de stakken 3-4-5 aan de rand van
het bosje en schoof ze telkens verder ervan weg
zolang tot ze vrij stonden. De vogel gebruikte
ze gemakkelijk en vloog hiërarchisch van 3 -
naar 4 naar 5 of maakte tussenstapjes
naar het bosje.

The placing of poles nos. 3, 4, 5:

17th May, Saturday: I began on the other side of the territory. This situation was identical to the place where poles 1 and 2 stood, namely, an open lawn. I placed poles 3, 4, 5 on the edge of the thicket and moved them every now and then further away from it. Soon they stood clear. The bird used them easily and either flew in a straight line from 3 to 4 to 5 or made intervening leaps to the thicket.

Mise en place des bornes 3-4-5.

Le samedi, 17 mai, j'attaquais le côté opposé du domaine, la situation ici était identique à celle de l'endroit où j'avais placé les bornes 1 et 2, c. à d. une pelouse sans plantations. Je plaçais les bornes 3, 4 et 5 à l'orée du petit bois, dont je les éloignais chaque jour un peu plus, jusqu'à ce qu'elles se trouvaient complètement isolées. L'oiseau ne fit aucune difficulté pour les utiliser, soit en volant en ligne droite de la borne 3 à la borne 4, puis à la borne 5, soit en retournant vers le bois entre chaque borne.

Anbringen der Stangen Nr. 3-4-5.

Am 17. Mai, Samstag, fing ich an der anderen Seite des Territoriums an. Die Situation war ähnlich wie an der Stelle, wo Stange 1 und 2 standen, nämlich eine offene kleine Wiese. Ich setzte die Stangen 3-4-5 an den Rand des Gebüschs und schob sie jedesmal weiter davon weg. Solange, bis sie frei standen. Der Vogel gebrauchte sie ohne Zögern und flog in gerader Linie von 3 nach 4 nach 5 oder machte Zwischensprünge ins Gebüsch.

le sens d'un projet dont la réalisation a finalement moins d'importance que l'idée qui l'inspire. Après s'être renseigné sur les habitudes du rouge-gorge, Dibbets décide d'agrandir le territoire de l'un d'eux, observé dans un parc d'Amsterdam, en déterminant de nouvelles limites avec des poteaux sur lesquels le rouge-gorge va se poser, collaborant ainsi au « dessin/sculpture » de l'artiste: « Début mars 1969, je me décidais [*sic*] à faire une intervention dans le domaine d'un rouge-gorge, de telle sorte que l'oiseau volât et contrôlât à la fois mon dessin/sculpture. Celle-ci ne peut jamais être vue dans sa totalité; *c'est grâce à la documentation que l'on peut en reconstituer la forme en pensée*¹. » Le livre, très joliment quoique sobrement mis en page, reproduit sur les pages de gauche photographies, relevés topographiques et annotations manuscrites de l'artiste, ces dernières transcrites en caractères d'imprimerie dans les trois autres langues sur les pages de droite.

Cet exemple permet, avant d'aller plus loin, de préciser les termes d'une réflexion sur le livre d'artiste conceptuel. On est ici en présence d'une sorte de carnet de travail, lequel accompagne l'histoire de la réalisation de l'œuvre. « Je recherche de façon consciente une forme d'art [...] pour laquelle l'œuvre compte moins que sa recherche », déclare ailleurs Dibbets². Dans cette dissociation de l'art comme recherche et de l'œuvre comme résultat secondaire, le livre est à l'évidence du côté de la recherche, de la genèse de la sculpture. C'est de cette genèse qu'il importe de conserver les traces, non de la sculpture qui met un terme à la recherche.

Sur la couverture de ce fascicule en noir et blanc, un point rouge bien rond a été ajouté avec drôlerie à l'endroit de la gorge sur la photographie agrandie de l'oiseau posé sur une des bornes. Ce point rouge est en quelque sorte au rouge-gorge ce que le livre est à la sculpture: non une reproduction de la réalité, mais une indication ou, pour ce qui

est du livre, un ensemble d'indications qui permet de reconstruire mentalement une forme, ou plus exactement l'histoire d'une forme. « Sculpture » ne décrit pas en effet la forme du livre, d'une grande banalité; « sculpture » ne désigne même pas la forme effectivement dessinée par l'artiste avec le concours de l'oiseau, laquelle ne fut jamais visible en tant que telle, pas même à l'artiste; « sculpture » désigne l'idée de forme dont le livre est porteur, laquelle consiste à utiliser les trajets d'un oiseau pour inscrire, à l'aide de la nature mais contre elle, un espace mentalement artistique dans l'espace naturel. Il ne s'agit pas tant de « reconstituer la forme en pensée », comme l'écrit Dibbets, que de reconstituer la pensée d'une forme. Ce genre de livres se lit (même s'il contient des images) un peu comme se lit un livre de philosophie ou de littérature: moins pour prendre connaissance des choses que pour pénétrer une certaine manière de comprendre les choses. « Mes travaux ne sont pas exactement faits pour être vus. Ils sont plus là pour donner le sentiment fugitif que quelque chose n'est pas juste dans le paysage³. »

Cet opuscule, le seul livre d'artiste de Dibbets à notre connaissance, est en lui-même une sorte de réponse à la question que l'exposition intitulée, elle aussi en plusieurs langues, « Quand les attitudes deviennent forme », organisée par Harald Szeemann⁴, à Berne, au printemps 1969, n'a jamais posée explicitement: comment les attitudes deviennent-elles forme (au singulier)? Et peuvent-elles le devenir? Le sous-titre indiquait seulement ce qu'il fallait entendre par « attitudes »: « œuvres, concepts, processus, situations, information », ce qui englobait surtout des artistes de l'art conceptuel et de l'Arte povera. Mais « forme »? Il semble plutôt que le mot « anti-forme », qui fut un temps employé à propos de l'Arte povera, pourrait aussi convenir à l'art conceptuel. « En définitive, écrit Germano Celant à propos du fascicule de Dibbets, si le livre présente l'élabo-

ration et l'exécution, donne des détails sur la procédure et le temps enregistré, le travail matériel, lui, ne laisse aucune trace, si ce n'est le livre⁵. » En établissant le relevé lisible d'une sculpture imperceptible, le livre de Dibbets s'annule délibérément comme forme dans l'information qui se tient nécessairement en deçà de l'œuvre, qu'il fait connaître mais qu'il n'est pas.

ENVELOPPES, CLASSEURS ET FICHIERS

Tandis que Dibbets parle de « recherche (*research*) », Kosuth place ses travaux sous le signe de l'« enquête (*investigation*) ». *Notebook on Water 1965-1966* se présente dès le titre comme un carnet, en réalité des extraits en fac-similé d'un carnet sur le thème de l'eau. Il appartient à la série des *Proto-investigations*, œuvres ainsi dénommées par l'artiste parce qu'elles existèrent d'abord sous forme de notes et de dessins et ne furent réalisées ou publiées que plus tard. Ces *Proto-investigations* coïncident avec le début du travail mené par Kosuth sur le thème général « *art as idea as idea* (l'art comme idée comme idée) », en réponse au précepte d'Ad Reinhardt « *art as art* (l'art comme art) ». Achievé et publié en 1970, ce travail aurait été conçu en 1965-1966, alors que Kosuth était encore étudiant à la School of Visual Arts de New York. Il comporte différents documents, glissés dans une enveloppe de format moyen: recopiés à la

1. Jan Dibbets, *Roodborst Territorium / Sculptuur 1969*, non paginé. Nous soulignons.

2. Jan Dibbets, in *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, catalogue d'exposition par Donald Karshan, New York, New York Cultural Center, 1970, cité par Christian Schlatter, in *Art conceptuel, formes conceptuelles*, op. cit., p. 198.

3. Jan Dibbets, cité dans Lucy Lippard, *Six Years. [...]*, op. cit., p. 59 (première parution dans *Rohbo*, n° 4, Fall 1968).

4. *When Attitudes Become Form. Wenn Attitüden Form werden. Quando le attitudini diventano forma*, catalogue d'exposition par Harald Szeemann, Bern, Kunsthalle, 1969.

5. Germano Celant, « Le livre comme travail artistique », loc. cit., p. 20.

Joseph Kosuth

Notebook on Water 1965-1966

New York, Multiples, 1970.

Inclus dans la boîte *Artists & Photographs*.

24,4 x 30,5 cm. Enveloppe contenant 15 documents.

main par l'artiste sur une fiche qui fait fonction de page de titre, un *statement* d'Ad Reinhardt et un autre de Donald Judd; des croquis et notes de travail manifestement issus du carnet; la photographie d'un verre d'eau et celle d'un radiateur; une suite de feuillets réunissant neuf définitions de l'eau, de ses composants chimiques (oxygène, hydrogène) et de ses différents états (neige, glace, vapeur), empruntées à divers dictionnaires, les uns techniques, les autres philologiques et littéraires. Pour compléter l'ensemble, un grand planisphère plié en quatre, sur lequel l'artiste a porté la lettre A (initiale de « *Art context* ») sur chaque océan du globe.

Notebook on Water 1965-1966 est un excellent condensé des intentions de Kosuth et un manifeste en faveur d'une esthétique de la privation. Cette publication illustre parfaitement le cheminement vers un art de l'élimination du sensible, le passage cathartique de la perception à l'idée. On n'en commentera que quelques aspects, ceux qui permettent de saisir le mécanisme de la disparition de la forme au profit de l'information. D'abord, les deux citations par lesquelles le jeune artiste se met sous l'autorité intellectuelle de deux aînés. Elles sont l'une et l'autre très célèbres, et, dans la communauté des artistes conceptuels, font presque office de signes de reconnaissance entre membres d'une même confrérie. Celle de Reinhardt est le dernier alinéa de son article de 1962, « *Art as Art* ». Il y mentionne quelques traits caractéristiques de l'art, en particulier « la pureté, l'abstraction et l'évanescence »,

énumère nombre de qualités négatives dont « l'absence de contenu, de forme, d'espace et de temps » et conclut : « Telle est toujours la fin de l'art (*This is always the end of art*)¹. » La citation de l'artiste minimaliste Donald Judd déclare que le principal mérite de la forme géométrique est de n'être pas organique et qu'« une forme qui ne serait ni géométrique ni organique serait une grande découverte² ». Cette forme par défaut, Kosuth pense vraisemblablement l'avoir trouvée, dans le langage. Ses définitions extraites des dictionnaires sont elles-mêmes imprimées en négatif, caractères blancs sur fond noir. Une page de croquis montre un projet d'installation consistant en un bloc de glace fondante posé sur le sol, surmonté par deux définitions de l'eau et de la glace, accrochées au mur : celle de l'eau fait état d'un « composé sans couleur, transparent, sans goût, sans odeur ». On aura compris que cette exploration du motif de l'eau n'a rien de bucolique

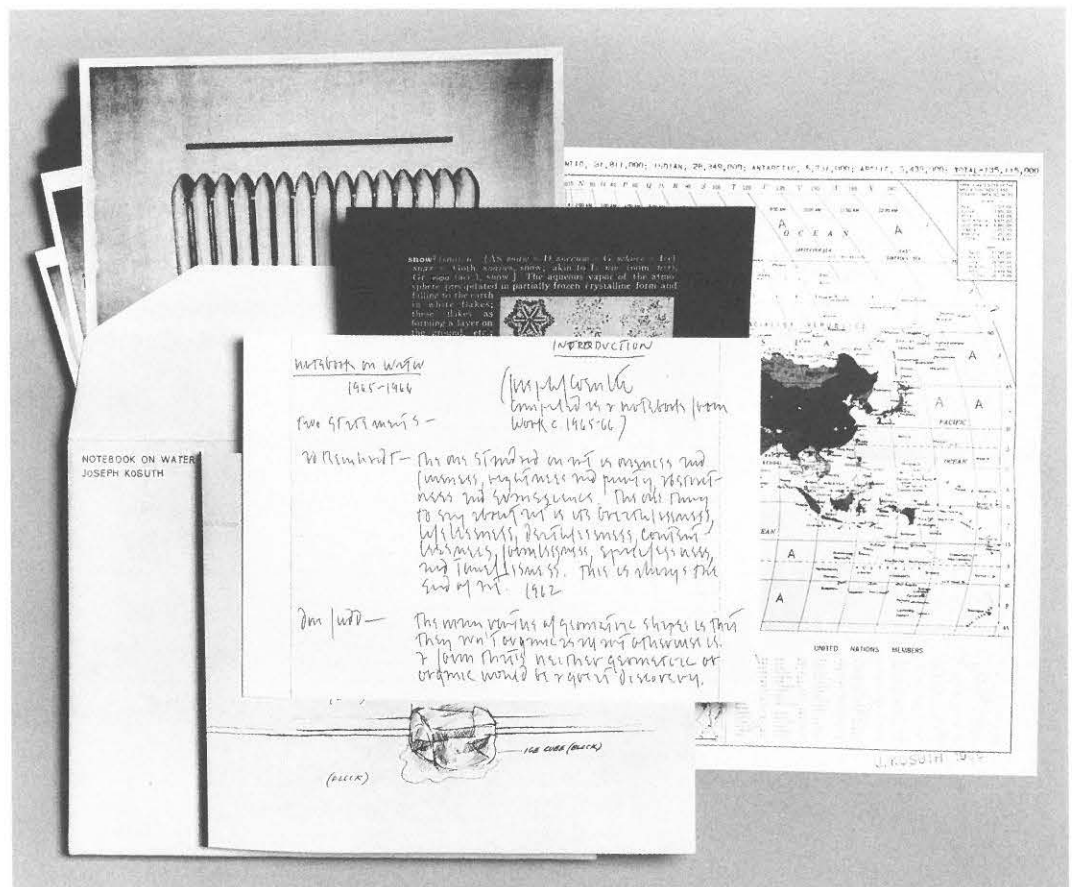
ni de poétique, rien même de physique, mais que ce liquide a été au contraire choisi en raison de son « absence de couleur et de forme³ », de ses « propriétés formelles indéterminées⁴ ». Cette neutralité esthétique, ce « sans qualités » de l'eau en fait la matière idéale d'un art non sensible qui a choisi la transparence de l'idée contre l'opacité des matériaux et bientôt abandonnera l'abstraction d'une matière (*art as idea*) pour les abstractions d'abstractions (*art as idea as idea*) : « C'est mon sentiment du fossé séparant les matériaux des idées qui m'a amené à présenter une série de photocopies de la définition de l'eau dans le dictionnaire. Je cherchais à ne présenter que l'idée de l'eau. J'avais auparavant utilisé le matériau eau parce que j'en aimais le caractère incolore, informe. Les photocopies ne représentaient pas pour moi une œuvre d'art; seule l'idée était artistique. Les termes de la définition donnaient l'information d'art tout comme on peut considérer la

1. Ad Reinhardt, « *Art as Art* », *Art International*, vol. VI, n° 10, December 20, 1962, p. 37.

2. Donald Judd, réponse à une enquête de Lucy R. Lippard, « *Homage to the Square* », *Art in America*, July-August 1967, p. 56 (réponse reprise dans Donald Judd, *Écrits 1963-1990*, trad. Annie Perez, Paris, Daniel Leblond, 1991, p. 24).

3. Joseph Kosuth, « *Art After Philosophy* » (III), *loc. cit.*, p. 212 (entre autres passages). La même formule est employée par Kosuth dans Arthur Rose, « *Four Interviews with Barry Huebler, Kosuth, Weiner* », *loc. cit.* (repris dans Joseph Kosuth, *Interviews*, op. cit., p. 11).

4. Joseph Kosuth, « *Joseph Kosuth: Art as Idea as Idea* » (1970), *loc. cit.*, p. 38.



Mel Bochner

*Working Drawings and Other Visible Things on Paper
Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*

1966. 4 classeurs identiques de 200 pages chacun.
Installation à la School of Visual Arts, New York, 1966.
Coll. de l'artiste.

forme et la couleur d'un travail comme son information d'art¹. »

On conçoit aisément qu'à ce genre d'œuvre la publication soit essentielle, qu'elle en soit l'aboutissement le plus adéquat. Pour sa contribution théorique à *January 1-31*, Kosuth avait précisément donné une déclaration dans laquelle il tirait de « l'immatérialité » de son œuvre la conclusion suivante, qui suffisait à justifier sa participation à ce catalogue-exposition : « Mon rôle en tant qu'artiste s'achève avec la publication du travail². » Mais « publication » est un terme général pour désigner une présentation imprimée quelconque. De ce point de vue, il est insignifiant que ces pages consacrées à l'eau, venues en partie d'un carnet de travail, soient présentées sous une enveloppe de format moyen plutôt que reliées en livre. L'enveloppe est au livre ce que la définition de l'eau dans le dictionnaire est à l'eau naturelle : son idée abstraite, son plus haut degré d'indifférenciation, un format sans forme. Le cercle dans lequel nous enferme

Kosuth est qu'on ne peut objecter le manque de spécification formelle à un art qui, par principe, refuse et la spécificité et la forme, en identifiant l'œuvre à l'idée artistique. « L'exécution est sans rapport avec l'art³ », art que circonscrit un « contexte d'art » par rapport auquel l'objet « fonctionne » d'une certaine manière, fonctionnement qui détermine sa signification artistique. L'art comme tautologie pour l'artiste, c'est le cercle herméneutique pour le commentateur. L'interprétation est elle aussi prise dans un « contexte », dont l'artiste définit les termes, à prendre ou à laisser. Il est d'usage de compter cette enveloppe qui porte le titre de *Notebook* (Carnet) au nombre des livres de l'artiste. De fait, les quinze feuilles en vrac respectent une certaine organisation qu'il est facile de restituer si elles ont été mélangées. Néanmoins cet ordre n'est rien de plus que celui d'un classement par genre de documents (définitions, photographies, croquis) et ne renvoie pas aux étapes successives d'une recherche comme dans le livre de Dibbets.

Cette indifférence de l'information à la forme tient à ce que, dans un art de l'idée, les moyens utilisés pour transmettre l'information n'ont qu'une importance fonctionnelle, non artistique. C'est ce que Siegelau, on l'a vu, remarque à propos du livre. D'où l'extériorité du message au médium, tenu pour transparent, ainsi que l'indépendance du contenu à l'égard de sa manifestation, tenue pour indifférente. On sait que Hegel voit là les prodromes d'un art en train de perdre sa nécessité. L'art commence à n'être plus de l'art quand, « libre en soi », l'esprit « s'est séparé des matériaux sensibles pour en faire des signes destinés à l'exprimer », signes « tout à fait indifférents et sans valeur⁴ ». On connaît moins une histoire édifiante de John Baldessari, parue avec quelques autres « paraboles » grinçantes, sous la forme d'un calendrier mural, en un livre d'artiste étonnant, *Ingres and Other Parables* (1972), consacré, par l'un de ses membres, aux travers du

monde de l'art en général et aux lieux communs de l'esthétique conceptuelle en particulier. La parabole éponyme de l'ouvrage raconte l'histoire d'un tableau d'Ingres qui, passant de propriétaire en propriétaire, finit par se détériorer au point qu'il n'en demeure plus que le clou qui servait à l'accrocher⁵. « Mais ce qui était important c'était là documentation – l'idée d'Ingres, pas la substance. Et les archives étaient constamment mises à jour. [...] Moralité : Autant vaut tenir l'idée en tête qu'exécuter le tableau. »

Dans cette perspective, le livre n'est lui-même qu'un mode de présentation qui n'a ni plus ni moins de sens que l'enveloppe, le classeur ou le fichier. Pure commodité que le choix d'un de ces formats, selon la quantité de documents à ranger et quelle que soit la diversité des démarches artistiques des artistes. En parlant de la manière dont, dans son travail, il « rapporte quelque chose du monde », Douglas Huebler a cette formule révélatrice : « La manière dont ce qui est rapporté est présenté, c'est juste l'emballage [*package*]⁶. »

Les quatre classeurs identiques de Mel Bochner (*Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*, 1966) ont été évoqués dans le chapitre premier, pour illustrer le rôle de la photocopie comme moyen de reproduction.



1. Joseph Kosuth, in Arthur Rose, « Four Interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner », *loc. cit.* (repris dans Joseph Kosuth, *Interviews*, *op. cit.*, p. 11-12 et en français dans *Art conceptuel I*, *op. cit.*, p. 128, dont nous empruntons ici la traduction).

2. Cette déclaration, fait fréquent chez les artistes conceptuels, est répétée telle quelle en plusieurs endroits, en particulier dans Arthur Rose, *ibid.*

3. Joseph Kosuth, in *Prospect 69*, *op. cit.*, repris dans Joseph Kosuth, *Interviews*, *op. cit.*, p. 19.

4. Georg W. F. Hegel, *Esthétique*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1979, tome I, p. 128-129.

5. L'association d'Ingres à une histoire de clou est née de la proximité phonétique du nom du peintre (prononcé à l'anglaise) et du verbe *hang* (accrocher).

6. Douglas Huebler, au symposium « Art Without Space », New York, 2 novembre 1969, extraits in Lucy Lippard, *Six Years*, [...], *op. cit.*, p. 130.

1969

Wive Lunar Seismic Station Reports the F

Signals Indicate Device Is Not Covered by Dust

Nixon Greeted By Pakistanis; Pledges Amity

Yon LIRR Trains Late, 3 Canceled

I MET

ON KAWARA

On Kawara

I WENT, I MET, I READ. JOURNAL. 1969

Köln, Walther König, 1992.

300 ex. 28 x 21,5 cm.

4 volumes de 44 p., 398 p., 204 p., 400 p. sous emboîtage cartonné.

On Kawara

I AM STILL ALIVE

Berlin, Edition René Block, 1978.

800 ex. sous étui toilé. 21 x 24 cm. 420 p.

Coll. particulière.

jour (*I Read*, 20 octobre 1966-19 mai 1967) parallèlement à la réalisation de ses *Date Paintings*; les listes de personnes rencontrées au cours d'une journée en un lieu donné (*I Met*, 1^{er} juillet-31 décembre 1968), ses déplacements marqués en rouge sur des plans de ville (*I Went*, 1^{er} juillet-31 décembre 1968)³. Le classeur archive également ses télégrammes adressés aux galeristes, collectionneurs, conservateurs et critiques, avec la formule au tampon *I am still alive*⁴ ou ses cartes postales qui mentionnent *I got up*: la réunion de ces documents ne constitue pas une biographie, mais un décompte de la vie. Les quatre cent deux classeurs de Hanne Darboven font une bibliothèque entière, traitant de tous les jours d'un siècle quelconque par le seul truchement des chiffres composant leur date, à raison d'un classeur par jour de l'année (*Bücherei: ein Jahrhundert*, 1971-1975)⁵.

Rien de commun, donc, avec l'utilisation du classeur par les artistes Fluxus⁶. Là, il est forme ouverte, reliure du non-reliable qu'est la vie, moyen de l'accueil à l'inattendu et à l'imprévu, invitation pour le lecteur à s'immiscer où il veut et à ordonner à sa guise les données. Ici, il est schème du systématique, modèle de l'organisation méthodique, instrument de l'ordre prescrit à la fluidité de la vie. Il signifie que,

On peut ici ajouter quelques détails¹ qui montrent exemplairement comment le projet initial d'une exposition conventionnelle de dessins, rendue impossible par manque d'un budget pour leur encadrement, se transforme en celui d'une publication d'esprit conceptuel, le spectateur étant invité à devenir lecteur: la photocopie ayant transformé

les dessins originaux en pages de même format, l'idée est venue à l'artiste de les réunir pour faire un « livre », en réalité un classeur, qui devait compter cent pages²; comme il n'y avait pas assez de dessins, Bochner a ajouté des contributions diverses, dont certaines empruntées aux diagrammes, tableaux et listes d'une revue scientifique américaine. Mel Ramsden se sert aussi du classeur pour constituer un répertoire de définitions de termes artistiques, ordonnés alphabétiquement comme pour un dictionnaire (*The Black Book*, 1967). C'est encore dans des classeurs qu'On Kawara serre les coupures de presse lues jour après

1. Ils sont fournis par l'artiste dans « Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art » (1997), in Mel Bochner, *Solar System and Rest Rooms*, op. cit., p. 177. Pour compléter, cf. James Meyer, « The Second Degree », in *Conceptual Art: Theory, Myth, and Practice*, op. cit., p. 108-122.

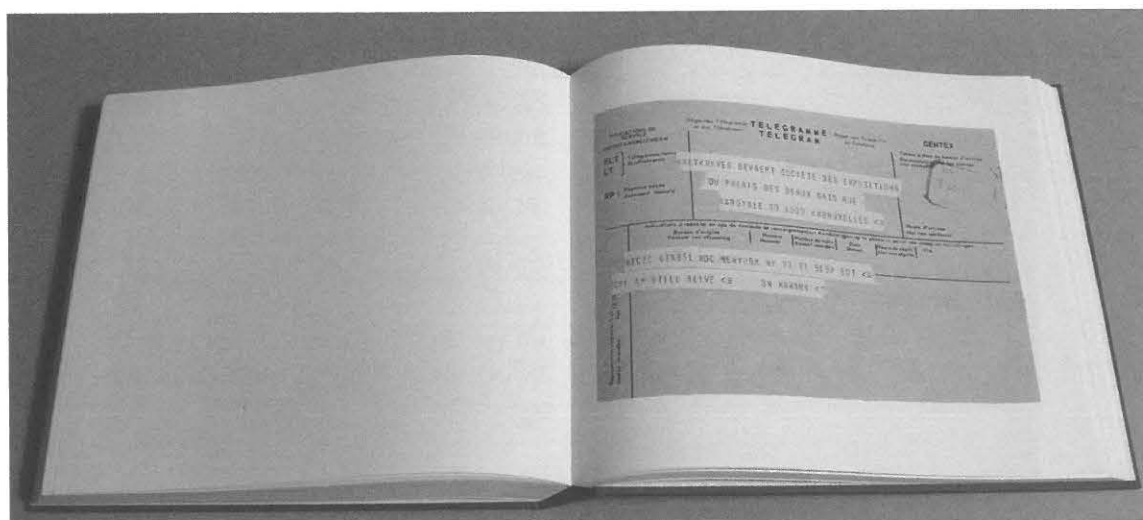
2. Le classeur a été plus tard publié en un livre, édité en 1997 par le Centre genevois de la gravure contemporaine, Walther König et Picaron Éditions.

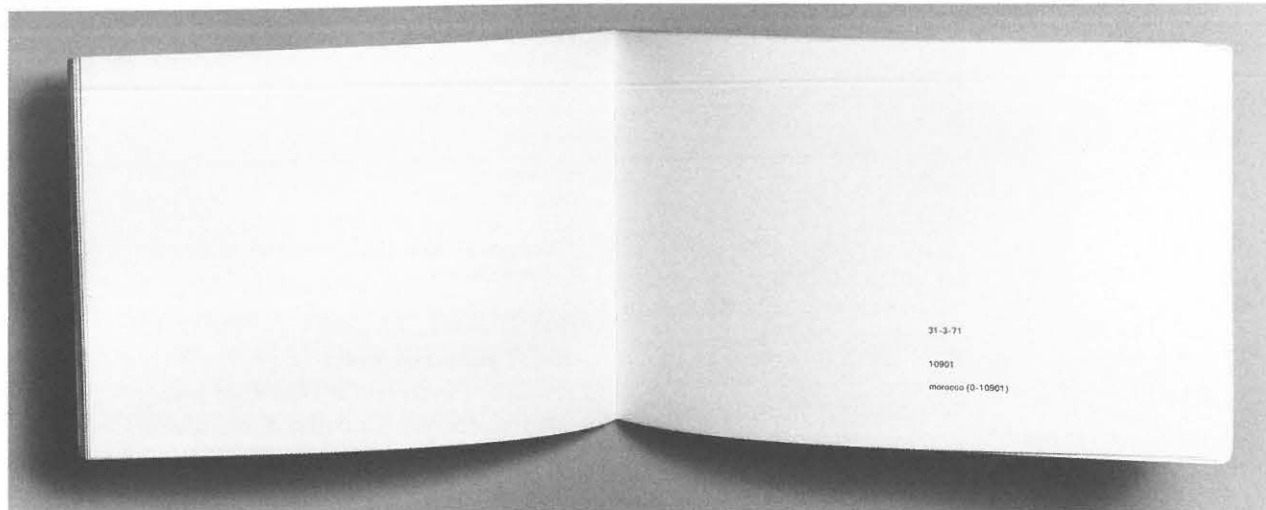
3. Ces classeurs ont été édités sous forme de livres par Walther König en 1992.

4. *I Am Still Alive* a été édité en livre par René Block en 1978.

5. Hanne Darboven, présente dans toutes les expositions importantes d'art conceptuel depuis que Kosuth l'a mentionnée dans la deuxième partie de son article « Art After Philosophy », ne nous y semble pas toujours à sa place, en raison du côté obsessionnel de ses exercices d'écriture manuscrite ainsi que du caractère indéchiffrable de textes et de calculs qui ne sont nullement « informatifs » et sont la transcription subjective d'une expérience intérieure du passage du temps, non la traduction abstraite du temps vécu en temps mesuré comme chez On Kawara. On y reviendra *infra*, chapitre sixième, § « Le temps de l'écriture du temps ».

6. Cf. *supra*, chapitre troisième, § « Livre, boîte, valise, classeur ».





Stanley Brouwn

Steps

Amsterdam, Stedelijk Museum, 1971.
2.200 ex. 13,5 x 20,5 cm. 70 p.

Stanley Brouwn

La Paz

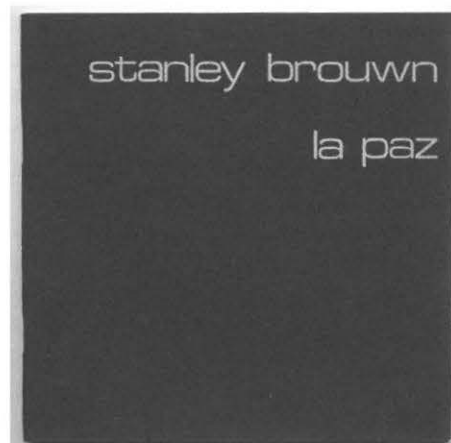
Schiedam, Stedelijk Museum, 1970.
19,5 x 19,5 cm. 42 p.
Coll. particulière.

malgré le chaos apparent des choses, tout événement est classable, et classé selon la place que lui assigne l'alphabet ou la chronologie. Malgré le temps considérable nécessaire à leur dactylographie, On Kawara n'a pas plus de difficultés à rassembler un million d'années passées qu'un million d'années futures, dans la mesure où l'inscription de leur numéro d'ordre suffit à en rendre compte et que leur succession est mécaniquement préréglée par la suite des nombres. *One Million Years-Past* et *One Million Years-Future* constituent ainsi deux fois dix classeurs où les chiffres des années sont mis en colonnes, à raison de cent mille par volume¹. Le temps y perd toute substance, le calendrier toute signification, et l'on ne peut suivre Ghislain Mollet-Viéville quand il voit dans ces quatre mille pages « une sorte d'encyclopédie grandiose, où tout est englobé [...] »². Il n'y a jamais de case vide dans les classeurs conceptuels. Mais il n'est pas sûr que ce plein ne soit pas le vide même, quand un cadre chronologique tient lieu d'histoire et qu'une liste de chiffres est le seul signe du passage du temps. Ailleurs, chez Stanley Brouwn, ce sont des marches à pied qui ne laissent pour toute trace qu'une comptabilisation du nombre de ses pas effectués, tel jour, dans tel pays (*Steps*, 1971) ou des suggestions (à l'impératif) de marche sur telle distance, en direction de telle ville (*La Paz*, 1970). Nulle différence notable entre ces livres qui enregistrent ces informations page après page à raison d'une information par feuillet et les mille fiches rangées dans quatre boîtes de métal de *10 Steps on 4 Km* (1976). Plus mystérieux, *X-Tatwan* (1970), propose sur la première

page une distance de « 1 km » entre une localisation inconnue, indiquée X, et Tatwan (Tatvan sur la couverture). Cette distance s'accroît mille fois de page en page, de sorte qu'à la dernière, la mention « X - Tatwan » est suivie du chiffre 1, accompagné d'une kyrielle de zéros, d'un effet visuel presque décoratif, comparé à l'austérité des autres livres. Sans l'aide du catalogue raisonné établi par Harry Ruhé, rien dans le livre ne pourrait nous aider à deviner que Tatwan est une localité de Turquie où la voie ferrée s'interrompt brusquement et où Stanley Brouwn a fait des photographies dans diverses directions, dont le livre garde seulement les distances imaginaires³. Plus proche du dénombrement des années par On Kawara, et comme chez lui imprimé en colonnes, en un volume épais, *1 step - 100000 steps* (1972) procède au décompte abstrait de pas, de un à cent mille. On a cette fois perdu toute référence à la géographie et à la possibilité d'un déplacement. Ce pourrait être aussi bien le décompte d'autre chose, la liste des nombres serait la même. Ne garder de l'expérience que sa traduction en chiffres, dates et mesures, lesquels convertissent les différences qualitatives du vécu en des quantités homogènes, voilà un projet qui suffit à expliquer la fascination de maints artistes conceptuels pour les listes et dénombrements, la codification des schémas, les découpages de la linguistique ou les mécanismes de la logique.

La vérité du classeur, son noyau essentiel, c'est le fichier, très prisé des conceptuels⁴. Structure apparemment ouverte, il ne l'est que pour pouvoir tout intégrer. Le premier fichier d'artiste remonte au *Card File* de Robert Morris, en 1962,

et fut inspiré par son emploi à la New York Public Library. Il est avant tout un instrument critique contre l'idée que l'art doive produire un objet fini⁵. Mais il la remplace par celle d'un quadrillage infini : tout élément du réel inventorié y a d'avance une inscription garantie. Si le fichier est en droit la formule d'un processus sans fin, c'est parce que son horizon est l'exhaustivité, la complète



1. Ils ont fait à leur tour l'objet d'une édition en deux volumes, en 1999, chez Micheline Szewajcer et Michèle Didier.

2. Ghislain Mollet-Viéville, *Art minimal & conceptuel*, op. cit., p. 104.

3. Stanley Brouwn: *A Chronology*, catalogue raisonné par Harry Ruhé, Amsterdam, Tuja Books, 2001. On notera au passage que ce catalogue est aussi un classeur.

4. La forme fichier sera adoptée par une critique engagée à leurs côtés, Lucy Lippard, dont un catalogue d'exposition sera composé de petites fiches horizontales, au format standard, sous une enveloppe de papier. Significatif aussi de son engagement en faveur de l'abstraction conceptuelle, le titre du catalogue est un chiffre, celui (mais rien ne le dit) de la population de la ville où a lieu l'exposition : 557.087, à Seattle, en 1969 ; 955.000, à Vancouver, en 1970 (avec quarante-deux fiches supplémentaires). Les fiches, faites par les artistes, auxquelles se mêlent quelques fiches critiques et bibliographiques, sont rangées sans ordre défini. Cf. Lucy Lippard, *Six Years* [...], op. cit., p. 110-113 et 143.

5. Robert Morris, in *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, op. cit., p. 47.

Coll. particulière.

Coll. particulière.

Coll. particulière.

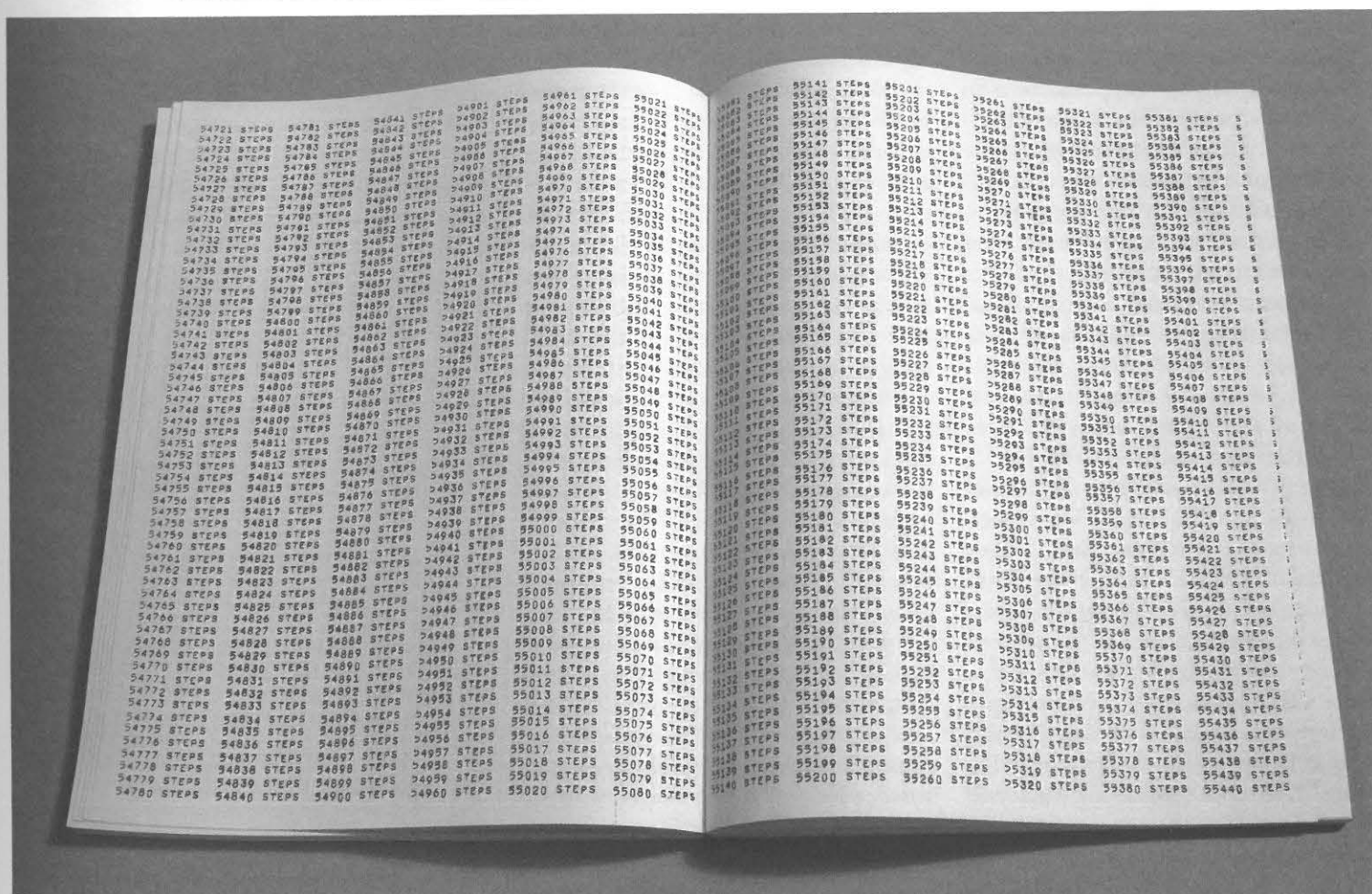
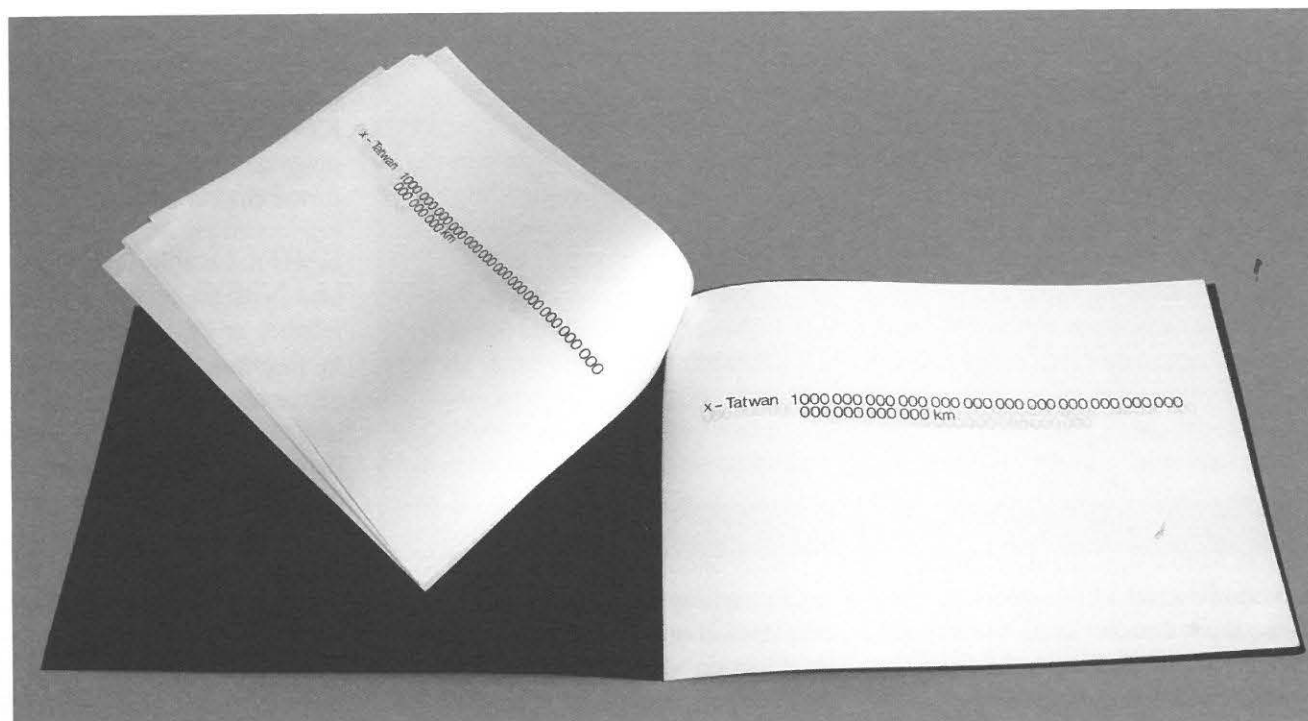
Coll. particulière.

Coll. particulière.

275 ex. 27 x 21 cm. 288 p.

275 ex. 27 x 21 cm. 288 p.

Coll. particulière.



- & Art 34; Art criticism 39; Belief 72; Knowledge 153; Logical Philosophy 263;
 190 KNOWLEDGE: Popper, et al., have done much to proper nouns knowledge as a model for scientific discovery. It seems a good model for all contexts.
 → Formalisation 134; Historicism 162; Knowledge 170; Phenomenology 290;
 & Autonomy 54; Certainty 87; Context 107; Conversational methodology 239; Prescriptions 280;
 191 KNOWLEDGE: I don't think that cribbing from a number of sources has really led to an excess of knowledge in our case in any one except art. Other contexts become heuristics which are added together into a fairly complex content-set (metaphysics?).
 → Knowledge 196;
 & Ambiguity 10; A priori 26; Heuristic 135, 136, 147, 148, 150; Philosophy 267; Semantics 317;
 192 KNOWLEDGE: What can give us grounds for knowing anything? Can we equate ungrounded knowledge with experience?
 → Experience 127; Knowledge 159;
 & Art criticism 41, 42; Artist 47; Certainty 85, 90, 99; Work 30, 35;
 193 KNOWLEDGE: What is an art-world prediction and how is it confirmed? Collaboration would seem to have involved issues of sensuality/art-historical continuity: this situation would seem to be changing. How?
 → Art 39; Experience 124, 125, 127; Historical reconstruction 101; Historicism 162;
 & Artist 47; Art, work of 50; Certainty 83; Context 106, 108; Identity 214; Proceeding 290;
 194 LANGUAGE: What is the relation, say, between language and concepts of language use? Meaning does not 'reside' in events (which is basic) creates events rhetorically. We have 'locutors' or 'hosses', 'terrorists' or 'freedom fighters', not according to the situation's reality (an idealized notion as 'truth' has nothing to do with a speaker's arbitrary choice of characterization. As locutors are like political beliefs insofar as they are overdetermined) not based upon observation or empirical evidence available to participants, but rather upon coenings among groups of people (communities) who jointly create the meaning that then will roll into current and anticipated events.
 → Art, work of 51; Art-world 55; Autonomy 58, 66; Context 97; Conversation 100; Empiricism 122; Ideology 163, 171; Language 195, 196; Paradigm 259; Philosophy 263, 264; Pragmatics 274, 275; Problematic 282; Proceeding 292; Projection systems 290; Titles 309; Understanding 171, 372; Work 394;
 & Art 31; Art criticism 40, 41, 43; Art, work of 53; Collaboration 101; Context 99; Experience 123; Heuristic 141; Individuality 171; Intersubjectivity 187, 188; Mapping 225, 227, 228, 239; Position 271; Projection systems 296, 298; Reading 180;
 195 LANGUAGE: The language of a particular context is not neutral

52

- since it is the product of a set of expectations, etc. As these expectations become entrenched through the repeated use of that language, the language becomes 'theory laden' and becomes capable of influencing future language uses.
 → Context 97; Language 174; Learning 205; Paradigm 259; Perception 260; Projection system 296, 298;
 & Art-community 10; Art, work of 52, 53; Mapping 214; Work 145;
 196 LANGUAGE: There is an important connection between our language and our behavior: we learn to respond linguistically according to processes that establish connections between sensations and parts of a language (a simplified view of language acquisition?).
 → Language 194;
 & Art, work of 53; Paradigm 259; Understanding 372;
 197 LANGUAGE: Language is an ad hoc learning device. There is as much a necessary connection between language and Art & Language's community learning as between painting and community learning. There is, in short, no fetish about the use of language in Art & Language.
 → Heuristic 141, 152, 153, 156; Painting 251;
 & Art-community 38; Categorical schemes 83; Language games 201; Projection systems 298;
 198 LANGUAGE: In a discussion of Wittgenstein's use of 'language games', Rush Rhee points out that to try and account for the meaningfulness of a language solely in terms of isolated language games is to omit the important fact that ways of speaking are not insulated from one another in mutually exclusive systems of rules. What can be said in one context by the use of a certain expression depends for its sense on the uses of that expression in other contexts (i.e. different language games).
 → Ambiguity 10; Context 99, 103; Language 194; Thesaurus 353;
 Translation 256, 361, 362, 363, 365;
 Alternatives 2; Belief 55, 71; Conversational matrix 114, 117; Information retrieval systems 186; Language environment 291; Language games 204;
 199 LANGUAGE: Understanding a language in terms of its own concepts and criteria tends to preclude understanding it in any other terms. If understanding is attempted (you want to say something about this language) you must use a projection system which is not exclusively related to that language: you must use one which has its own criteria, its own form of life.
 → Art-community 38; Language 195; Lebenswelt 217; Mapping 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230; Projection systems 296, 297, 298;
 Ambiguity 11; A priori 27; Autonomy 56, 60; Empiricism 122; Information retrieval systems 181; Language 194; Pragmatics 276, 279;
 200 LANGUAGE: In natural languages we have indexical expressions, i.e., meaning is relative to the user and a situation.
 → Meaning 235;
 & Ambiguity 5, 7; Intersubjectivity 187; Language environment 202; Thesaurus 353; Understanding 372;

53

Mel Ramsden

Blurring in A & L [...]

New York, Art & Language Press; Halifax, The Mezzanine, Nova Scotia College of Art, 1973.
23,1 x 15,4 cm. 92 p.

mais en réalité une indexation aussi rigoureuse et obsessionnelle le met « à la lisière du solipsisme⁴ ». Il en va des fichiers comme des classeurs, ceux d'On Kawara notamment: c'est sans dommage qu'ils peuvent être publiés sous la forme close d'un livre.

L'ART COMME INFORMATION, LE LIVRE COMME DOCUMENT

Le mot *information* a deux acceptions, active et passive: l'une renvoie à l'action de donner forme à une matière, l'autre désigne le produit de l'opération précédente. Or, la mise en forme n'est bien souvent pour les conceptuels qu'un formatage, et le livre, il faut y insister, qu'un format. L'accent mis sur l'information est pour la plupart de ces artistes le résultat d'un désintérêt volontaire pour toute question de forme, laquelle est implicitement reliée à la perception. L'antiformalisme est certes une position attendue dans une esthétique du contenu et de l'idée. Mais, du même coup, dans le « contexte de l'art », comme disent les conceptuels, la plus mince élaboration passe pour une extériorisation arbitraire du contenu. Bien plus, par

réduction du réel à l'information. A *fortiori* quand, dans le cas de Morris, mais aussi dans celui de Burgin (*25 Feet/Two Hours*, 1967-1968), le fichier sert à indexer sa propre constitution (par la photographie pour Burgin). Qu'il soit possible de retirer une fiche autant que d'en ajouter signifie que, ramené à la commune mesure d'un carton amovible, tout par ce traitement égalitaire devient équivalent à tout. Avec sa manie de l'archivage, de l'indexation¹, de la mise en fiches et du classement pour le classement, l'art conceptuel n'évite pas toujours cette bureaucratie de l'art que Benjamin H. D. Buchloh, s'inspirant d'Adorno et de Marcuse, a appelée une « esthétique d'administration² ». L'ordre alphabétique y sert de référence universelle extrinsèque par rapport à laquelle le classement peut s'effectuer, quelle que soit la diversité des sujets. Cette pratique souligne une des plus évidentes limites de l'art conceptuel: une enquête sur les codes qui repose sur le déni du message. Encore une fois, car on l'a déjà fait à propos du classeur, il faut remarquer combien une mise en forme, en l'occurrence celle du fichier, n'est pas par elle-même dotée d'un sens défini. La forme éditoriale produit du sens, mais elle ne le produit pas seule³. Elle acquiert un sens dans le traitement qu'elle permet

d'une matière donnée, en d'autres termes dans son *emploi*. Or, celui-ci varie en fonction des projets. Il consiste à établir un lien singulier entre l'informé et l'information, l'organisé et l'organisation. Ainsi, tandis que la présentation alphabétique permet aux artistes Fluxus de mettre en valeur l'intérêt de chaque chose, de donner une égale importance au principal et au secondaire, au grand et au petit, à l'essentiel et à l'accidentel, c'est-à-dire de tenir toute réalité pour également digne d'intérêt, elle permet au contraire aux conceptuels de tout réduire à la même absence d'importance, en ravalant la multiplicité des significations à des unités d'information indifférentes. Loin que le classement alphabétique autorise, par ailleurs, une libre circulation entre les rubriques, il sert à construire, par le biais de renvois multiples comme dans le livre de Mel Ramsden, *Blurring in A & L* (1973), une chaîne systématique des notions en usage dans les conversations des artistes d'Art & Language entre janvier et juillet 1973, en une sorte de quadrillage de la pensée. Le livre est ici la formule idéale de publication d'un fichier fermé, c'est-à-dire achevé. Fermé, le fichier l'est aussi au lecteur: il permet en principe à l'utilisateur de pénétrer dans la pratique discursive du groupe dont il rassemble les outils linguistiques pour les définir;

1. On pense principalement aux index établis par les membres d'Art & Language en 1972 (dont le principal fut exposé à Documenta V) pour déceler les degrés de compatibilité de leurs textes publiés ainsi que... de leurs conversations. Sur ce sujet aride, on trouvera d'ubuesques analyses écrites par divers membres du groupe en 1972 et traduites en français dans *Art conceptuel I*, op. cit., p. 44-52.

2. Benjamin H. D. Buchloh, « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (Aspects de l'art conceptuel, 1962-1969) », in *L'Art conceptuel, une perspective*, op. cit., p. 33 notamment. Ce texte établit clairement le rapport entre un art de « l'administration » et « le monde mort » de la tautologie dénoncé par Roland Barthes.

3. La formule « les formes produisent du sens » est de D. F. McKenzie, bibliographe néo-zélandais. Elle a été reprise à son compte par Roger Chartier pour mettre en évidence les effets sémantiques de l'organisation matérielle des textes imprimés dans les livres (cf. « Le sens des formes », *Liber*, n° 1, 1990, p. 56; rééd. en un opuscule intitulé *Les Formes produisent du sens*, Lyon, Voies Livres, 1991).

4. La remarque émane de Paul Wood, dans un texte pourtant très favorable au travail du groupe dont il est proche, « Art & Language: la lutte avec l'ange », in *Art & Language*, catalogue d'exposition, Paris, galerie nationale du jeu de Paume, 1994, p. 33.

un retour de bâton de l'art, le moindre agencement devient forme. « La présentation est un problème, remarque Ian Burn, parce qu'elle devient facilement une forme en elle-même, et cela peut être trompeur¹. »

Kosuth est confronté à cette réintroduction de la forme dans un travail qui veut l'exclure. Pour échapper au risque que ses photostats puissent être, une fois installés aux murs d'une galerie, pris pour des succédanés de tableaux, il décide de publier ses définitions comme des annonces publicitaires ordinaires. Mais celles-ci à leur tour correspondent à une certaine utilisation spatiale du support des journaux ou des panneaux d'affichage et sont, à ce titre, des schémas potentiels d'organisation des données qui leur confèrent une signification

particulière. La publication des définitions dans un « contexte » publicitaire leur donne *de facto* un sens publicitaire. Que le journal ou le panneau soit par décision de l'artiste considéré comme « contexte artistique » n'y change rien. Leur formulation en placards publicitaires est sans doute le degré zéro du tableau, mais pas de toute forme. Il y a chez les conceptuels un formalisme de l'absence de forme ; de même, un formalisme de la pensée de l'art comme pure information, en une troisième acception que le mot a prise dans le vocabulaire courant, pour signifier des données brutes et dénier justement que l'information soit in-information.

À partir de la solution publicitaire qui se présente à Kosuth, comme à Dan Graham (qui adapte, par exemple, la structure de *Schema*, déjà évoqué, pour une publicité d'artiste annonçant le « January Show » dans *Artforum*²), comme à Stephen Kaltenbach (lequel fait passer une annonce, ou plutôt un énoncé, dans chaque numéro de la revue *Artforum* entre novembre 1968 et décembre 1969), il faudrait s'interroger sur la proximité de certaines publications d'art conceptuel, qui recourent à l'imprimé pour atteindre le public sans passer par les médiations habituelles (musée, critique, etc.), avec les techniques publicitaires de l'action immédiate sur les esprits. La dématérialisation de l'art dans le langage, qui laisse penser que le mot exprime l'idée même, contribue à nourrir une certaine illusion concernant la transparence et l'efficacité de la langue chez la plupart des conceptuels. Kosuth prétend que, dans son travail, il a affaire à « la signification standard du mot » : « Le conceptuel est lié au fait que l'on peut traiter de ce que je dis, et que ces mots ont des significations ; ces mots sont la conception³. » Mais le médium du langage n'est pas plus transparent⁴ que le contexte n'est neutre. Ayant au début travaillé dans une agence publicitaire (s'il faut en croire Weiner), Siegelauub prône l'utilisation du langage parce qu'il

serait direct, rapide, et qu'il délivrerait un message explicite puisqu'il passe par les mots : « Qu'y a-t-il de plus accessible que le langage ? » Il doit bien cependant, dès le début, constater le voisinage équivoque des publications qu'il défend avec l'efficacité commerciale recherchée par la publicité : « Il me semble qu'un nombre important d'artistes était alors concerné par les problèmes de communication et d'information, très liés aussi, évidemment, à la société capitaliste. De ce point de vue, notre propre production de catalogues peut superficiellement être assimilée à la production et à la diffusion de la littérature publicitaire et promotionnelle moderne⁵. »

Une autre parabole aigre-douce de John Baldessari peut au passage illustrer ce voisinage de l'art conceptuel et de la publicité. Elle s'intitule *Deux artistes*⁶. Le premier est quelqu'un qui croit en l'art, en discute souvent avec d'autres artistes, mais ne pense pas être un grand artiste car on ne lit pas son nom dans les journaux ni dans les catalogues ; le second passe beaucoup de temps à voyager et à parler de son travail, pas avec des artistes mais avec des critiques, des conservateurs, des marchands et des collectionneurs. « Il ne faisait de l'art que lorsqu'il y était obligé, puisque l'art était une idée. Bientôt son nom et ses idées furent imprimés partout et tout le monde sut que c'était un artiste, et que ce qu'il faisait, c'était de l'art. » La photographie qui accompagne ce texte est celle d'un avion de grande ligne. Ils sont nombreux ceux qui pensent alors comme Seth Siegelauub que les techniques de communication et les médias rapprochent le public des artistes en supprimant les intermédiaires, au nombre desquels il ne faut pas seulement compter les acteurs du marché de l'art, mais ce qui le rend possible, l'objet d'art lui-même. Dans le rapport à l'œuvre, la perception est un détour superflu dont il convient de se passer parce qu'en obscurcissant le message, elle affaiblit son pouvoir de persuasion. Un parfait exemple de ce lien entre mise à distance

1. Ian Burn, cité par Lucy Lippard, in *Six Years* : [...], op. cit., p. 37.

2. Dan Graham, « 0 OBJECTS / 0 PAINTERS / 0 SCULPTURES / 4 ARTISTS [...] », *Artforum*, vol. VII, n° 5, January 1969, p. 12.

3. Joseph Kosuth au symposium « Art Without Space », New York, 2 novembre 1969, extraits in Lucy Lippard, *Six Years* : [...], op. cit., p. 133.

4. En 1970, Mel Bochner dénonce à juste titre dans une telle position, qui est aussi celle de Ian Wilson, le dualisme simpliste qui voudrait opposer conception et perception ; il écrira sur ses *Notecards* qu'« aucune pensée n'existe sans support [sustaining support] » et que « le langage n'est pas transparent » (Mel Bochner, *Spéculations. Écrits 1965-1973*, op. cit., p. 195 et 199).

5. Seth Siegelauub, « Quelques observations à propos du soi-disant "art conceptuel" [...] », loc. cit., p. 88.

pour les deux citations. On trouvera une remarque analogue, à propos de la redondance dans le message publicitaire et dans l'art conceptuel, chez Jack Burnham, « Alice's Head. Reflections on Conceptual Art », loc. cit., p. 43 (trad. française : « Alice's Head : Réflexions sur l'art conceptuel », loc. cit., p. 63). Dans un entretien tardif comme « The Playmaker » (loc. cit., p. 6), Siegelauub, considérant la référence à la publicité comme négative, se défend avec énergie d'être un *advertiser*. Il explique aussi par là sa réticence à l'égard du titre du livre d'Alexander Alberro, *Conceptual Art and The Politics of Publicity* (Cambridge (MA) / London, The MIT Press, 2003) qui lui consacre un chapitre.

6. Elle apparaît deux fois en 1972 dans le catalogue de deux importantes expositions d'art conceptuel, à Bâle et à Cassel : « Konzept »-Kunst, dans les pages consacrées à Baldessari (« Konzept »-Kunst, catalogue d'exposition par Konrad Fischer et Zdenek Felix, Basel, Kunstmuseum, 1972, non paginé) ; *Documenta 5*, dans l'introduction à la section « Idee » (*Documenta 5*, catalogue d'exposition, Kassel, Documenta GmbH et Bertelsmann GmbH, 1972, section xvi par Konrad Fischer et Klaus Honnef, « Einführung » par Klaus Honnef et Gisela Kaminski, p. 6).

de l'objet matériel et rapprochement de l'art par les techniques de communication est fourni par l'exposition « Art by Telephone », organisée par le tout nouveau Museum of Contemporary Art de Chicago en 1969. D'orientation conceptuelle, même si la sélection des artistes était large, elle consista à proposer aux artistes de réaliser leurs projets *in absentia*, d'après leurs seules instructions orales, données par téléphone. Le catalogue est un disque 33 tours où furent enregistrées les instructions téléphonées par les participants.

Le livre n'est dans cette perspective qu'un espace d'information dans cet espace plus grand d'information qu'est l'art, lui-même compris dans l'espace général d'information que serait la société. Un exemple démonstratif, *coast to coast*: Iain Baxter, sous le nom de N. E. Thing Co., publie les documents échangés par télégramme, télécopie ou télex entre Vancouver d'où il envoie ses propositions et Halifax d'où lui répondent les étudiants du Nova Scotia College of Art and Design entre le 15 septembre et le 5 octobre 1969 (*Trans VSI Connection NSCAD-NETCO Sept. 15-Oct. 5, 1969, 1970*). Mais c'est une œuvre de Kosuth qui est le paradigme de cette nouvelle situation de l'art: *The Information Room* (1970) est une installation qui transforme la salle d'exposition en salle de lecture d'une bibliothèque; des tables chargées de piles de journaux et d'ouvrages sont à la disposition du visiteur, invité à s'asseoir et à lire¹. Ainsi s'expliquerait l'étrange définition du livre que Siegelauub fournit à Jack Burnham, en 1969, en relation avec sa fonction de marchand: « Mon intérêt en tant que marchand n'est pas de contourner le système commercial. J'ai seulement rendu les pages d'un livre comparables à de l'espace (espace situationnel d'art)². » Autrement dit – et la suite le confirme, en notant que des pages imprimées peuvent se vendre comme des tableaux – le livre est un moyen de dématérialiser l'art tout en gardant un espace d'art, monnayable à ce titre.

Le livre, c'est l'objet moins ses qualités sensibles, c'est-à-dire, comme chez Descartes, de l'étendue. L'imprimé, c'est de la pensée. Et un livre imprimé, c'est de l'« information ». Dans les catalogues d'exposition d'art conceptuel des années 1969-1970 les artistes donnent des « informations³ ». « Information » signifie que les idées artistiques n'ont pas besoin d'être incarnées dans des objets pour être transmises et que, par conséquent, les nombreux textes ou les documents reproduits, s'ils ne sont pas toujours les œuvres, ne disent cependant rien de moins que les œuvres. Dans un raccourci sans équivoque, une proposition de Kosuth résume parfaitement ce qui fonde une telle attitude: « L'absence de réalité de l'art est exactement la réalité de l'art⁴. »

Une telle logique, qui est celle, excellemment mise en œuvre, des « catalogues-expositions » de Siegelauub, se retrouve sous une forme plus brutale dans un ouvrage symptomatique de l'importance prise par la notion d'information dans la pratique artistique: il fut publié à l'occasion d'une exposition du MoMA durant l'été 1970, précisément intitulée « Information », où figurèrent la plupart des artistes minimalistes, conceptuels et Arte povera, ainsi que quelques artistes Fluxus⁵. La première partie est composée de pages de documents (parfois des publications) envoyés par les artistes. La seconde partie rassemble pêle-mêle des photographies de presse concernant l'actualité (guérilla sud-américaine, arrivée sur la Lune, guerre du Vietnam), des documents relatifs à des manifestations artistiques et une liste de films d'artistes suivie d'une bibliographie générale, comportant sans distinction publications d'artistes et de non-artistes (Wittgenstein, Lévi-Strauss, Marcuse, notamment), etc. Cette confusion est significative, qui situe le livre d'artiste sur le même plan que les publications caractéristiques de l'esprit de l'époque et que les autres moyens modernes de diffusion de l'information (presse et télévision notamment). Dans un court

texte lui aussi assez confus, l'auteur, Kynaston L. McShine, justifie son entreprise en arguant que, contrairement à la prophétie de McLuhan, les livres sont devenus un « système de communication » plus important que jamais, et que dans la société contemporaine l'art n'échappe pas à la nécessité d'une diffusion accrue à destination d'un public toujours plus vaste. Par conséquent, précise l'auteur, les artistes choisissent « s'intéressent à la manière d'échanger rapidement des idées plutôt que d'embaumer l'idée dans un « objet ». Cependant, l'idée peut résider sur du papier ou du film. Le public est constamment bombardé par une imagerie visuelle forte, que ce soit dans les journaux et les périodiques, à la télévision ou au cinéma. Un artiste ne peut certainement pas rivaliser avec un homme qui est sur la Lune, dans le salon. Cela a donc créé pour l'artiste une position ambiguë et ironique, dilemme concernant ce qu'il peut faire avec les médias contemporains, qui atteignent beaucoup plus de gens que ne le fait la galerie d'art⁶. » Surprenant amalgame entre l'art comme idée et le reportage télévisé, entre les préoccupations intellectualistes de l'art conceptuel (« échanger rapidement des idées ») et celles, plus prosaïques, du Pop Art (« imagerie visuelle forte »). Il révèle cependant que la distance entre

1. Joseph Kosuth, *Art Investigations & « Problematics » since 1965. 1965-1973*, catalogue d'exposition, Luzern, Kunstmuseum, 1973, vol. III, p. 78-79.

Traduction française dans *Investigations sur l'art & « Problématique »* depuis 1965, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1974, même volume, mêmes pages.

2. Jack Burnham, « Alice's Head: Reflections on Conceptual Art », *loc. cit.*, p. 43.

3. Cf. la table des matières du catalogue *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, *op. cit.*

4. Joseph Kosuth, *The Sixth Investigation Proposition 14*, Köln, Gerd de Vries et Paul Maenz, 1971, non paginé (cité par Benjamin H. D. Buchloh, « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle [...] », *loc. cit.*, p. 32).

5. Sur cette exposition devenue légendaire, on en saura plus en lisant l'étude très informée de Ken Allan, « Understanding Information », in *Conceptual Art: Theory, Myth, and Practice*, *op. cit.*, p. 144-168.

6. Kynaston L. McShine, « Essay », in *Information*, *op. cit.*, successivement p. 138 et 139.

Mel Bochner

Misunderstandings (A Theory of Photography)

New York, Multiples, 1970.

Inclus dans la boîte *Artists & Photographs*. 15,3 x 23 cm.

10 cartes sous enveloppe.

Coll. particulière.

les deux mouvements se réduit beaucoup quand on les envisage à la lumière de leur intérêt pour la communication et les médias de l'information. Le second retient la puissance hypnotique des images, le premier leur pouvoir de dématérialisation. De là une utilisation de la photographie chez les conceptuels qui, loin d'attester la réalité, participe de son abolition, au même titre que le langage.

LA DOCUMENTATION PHOTOGRAPHIQUE

On pourrait s'étonner que des artistes conceptuels recourent à la photographie¹. N'était que celle-ci ne s'oppose pas au langage comme le concret à l'abstrait. Elle ne réintroduit pas la présence des choses. Au contraire, elle contribue de son côté à l'appauvrissement du visuel. Elle ne fait que renchérir sur l'expérience quotidienne de la circulation des images en lieu et place des choses². Une troisième parabole artistique de Baldessari, « La meilleure façon de faire de l'art », montre mieux qu'un long discours cette complicité des mots et des images dans l'art conceptuel. Elle raconte l'histoire d'un étudiant des Beaux-Arts qui aimait à copier les reproductions des œuvres de Cézanne qu'il trouvait dans les livres. Mais le

jour où l'occasion lui fut donnée de voir un vrai tableau de Cézanne, il fut cruellement déçu, car il admirait les Cézanne de ses livres. « À partir de ce moment, il fit tous ses tableaux de la taille de ceux reproduits dans les livres et il les peignit en noir et blanc. Il imprima également des légendes et des explications sur les tableaux comme dans les livres. Il n'utilisa souvent que des mots. » Dans le monde du musée imaginaire, l'art sera fait directement pour la reproduction³. Mel Bochner a souligné qu'à la fin des années soixante le manque d'une théorie de la photographie se faisait fortement sentir parmi les artistes. De cette frustration est née la publication intitulée *Misunderstandings* (Malentendus, 1970), ironiquement sous-titrée (*A Theory of Photography*) et éditée par Marian Goodman dans la boîte opportunément nommée *Artists & Photographs*⁴. Une série de dix fiches sous enveloppe, sans ordre, comporte neuf citations manuscrites sur la photographie, attribuées à des auteurs célèbres, vrais ou faux car trois des citations furent inventées par l'artiste, sans que le lecteur en fût averti. Dans un texte tardif, l'artiste s'en explique ainsi: « L'absence de fondement des citations devint l'équivalent de l'absence de fondement de la photographie

elle-même, en attirant l'attention sur l'artificialité de tout procédé de cadrage⁵. » Et ce, pour apporter un démenti à la confiance des minimalistes en la simplicité et l'objectivité de la perception. Ce que vous voyez n'est pas toujours ce que vous voyez. La dixième carte, justement, reproduit un faux négatif d'une pièce photographique antérieure de l'artiste.

Ainsi déliée de ses attaches avec la réalité, la photographie ne témoigne plus de rien, si ce n'est des œuvres. Mais celles-ci sont elles-mêmes détachées de toute inscription dans le monde, non seulement parce qu'elles ne disent rien du monde, mais encore parce qu'elles ne viennent pas en tant qu'objets s'ajouter au monde. Un des artistes conceptuels qui a le premier utilisé la photographie dans des « pièces » dont certaines ont donné lieu à des livres, Douglas Huebler, en fait une position de principe, qu'il énonce dans le catalogue *January 5-31*: « Le monde est plein d'objets, plus ou moins intéressants; je ne souhaite pas en ajouter davantage. Je préfère me contenter d'énoncer l'existence des choses en termes de temps et/ou de lieu. Plus précisément, l'œuvre s'occupe de choses dont l'interrelation est au-delà de l'expérience perceptuelle

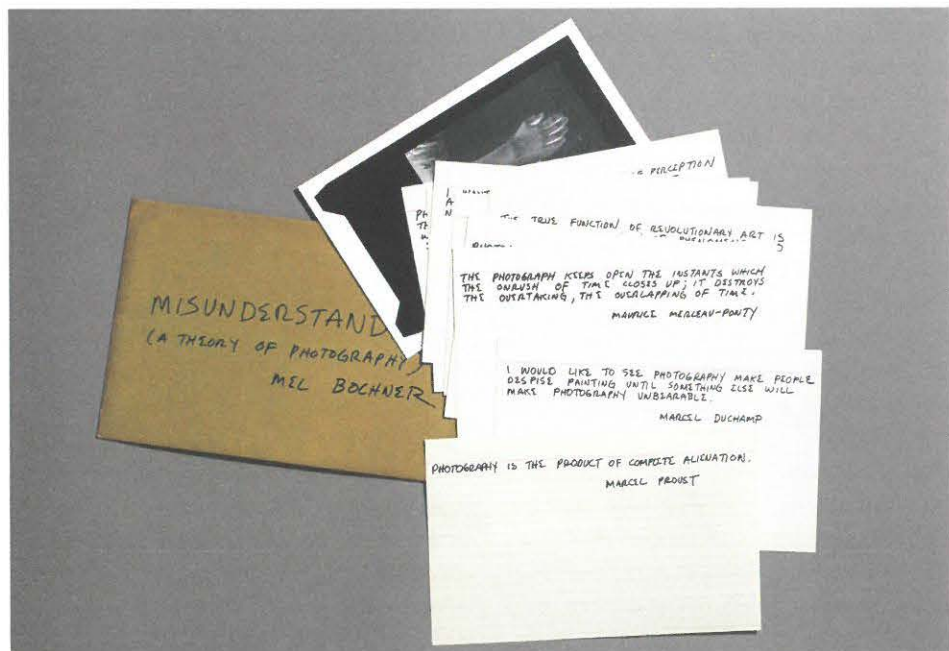
1. Cf. Jeff Wall, « "Marks of Indifference": Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art », in *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, catalogue d'exposition par Ann Goldstein et Anne Rorimer, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1995, p. 246-267.

2. On peut relever la coïncidence historique de ce phénomène avec les premières analyses de Jean Baudrillard sur ce qu'il n'appelle pas encore le simulacre, in *Pour une économie politique du signe*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1972.

3. À rapprocher de la proposition de Baldessari (déjà citée supra, chapitre premier) dans le catalogue de l'exposition « Konzeption - Conception »: « Puisque nous connaissons les œuvres par des reproductions, nos œuvres devraient être faites uniquement pour la reproduction. »

4. Cf. supra, chapitre premier, § « Aux origines du livre d'artiste ».

5. Mel Bochner, *Misunderstandings (A Theory of Photography)* (2000), in *Solar System and Rest Rooms*, op. cit., p. 180.



[perceptual] directe. Parce que l'œuvre se situe au-delà de l'expérience perceptuelle directe, la prise de conscience de l'œuvre dépend d'un système de documentation. La documentation prend la forme de photographies, de cartes, de dessins et de descriptions verbales¹. » Le paradoxe est que la documentation, qu'elle soit iconographique ou textuelle, n'est qu'une médiation entre l'œuvre invisible et la conscience du spectateur. Elle n'ancre pas l'œuvre dans la réalité, elle introduit à son invisibilité; elle ne l'expose pas à la perception, elle la révèle à l'esprit. La photographie, par conséquent, ne fait pas voir, elle fait penser ou imaginer l'invisible. Comme le dit Huebler en 1969, « les photographies renforcent – ou sont une partie de – la structure de l'idée² ».

Location Piece #2 (1970), par exemple³, également inclus dans la boîte *Artists & Photographs*. Au recto d'une pochette carrée, dans laquelle sont rassemblés des documents, l'artiste énonce le protocole suivi pour ce travail: il a demandé à deux personnes quelconques de photographeur, chacune dans deux villes, Seattle et New York, des lieux jugés par elles effrayants, érotiques, transcendants, etc. Les quatre jeux de clichés ont été envoyés à l'artiste, sans légende qui permît d'associer images et adjectifs proposés. La moitié des clichés seulement a été retenue et quatre autres ajoutés au hasard. « 16 photographies, une carte photocopiée de New York et une autre de Seattle sont jointes à cet énoncé pour constituer la forme de cette pièce. » Le protocole n'est là que pour mieux démontrer l'impossibilité d'identifier les clichés demandés en y retrouvant les consignes particulières de la commande (localisation et tonalité affective) qui ont présidé au choix des prises de vue: images vides, sans intérêt, et qui auraient pu être faites dans n'importe quelle ville. Il s'agit de montrer que les apparences n'ont pas de signification en elles-mêmes et que l'existence des choses est phénoménalement indépendante des interprétations changean-

tes que les sujets leur ajoutent. Ainsi ce qui devait être à la fois géographique et psychologiquement déterminé sert-il à rendre plus évidente la contingence même du sens de ce qui est perçu. Cette recherche sur les conditions de la perception revient à récuser la fiabilité de celle-ci comme moyen d'accès à ce qui est.

Sur un feuillet glissé dans l'enveloppe, mais non comptabilisé parmi les éléments (énoncé de la règle et documents) qui doivent « constituer la forme de la pièce », Huebler s'explique sur ses intentions d'artiste qui use de la photographie pour réduire ou éliminer l'expérience visuelle: « Je définirais l'art comme une activité qui élargit la conscience humaine à travers des constructions qui transposent les phénomènes naturels de cette condition d'indifférence qualitative que nous appelons "vie" en des concepts objectifs dirigés vers l'intérieur [internally focused]⁴. » En l'occurrence, la localisation (*location*). La leçon de cette série de travaux autour de la localisation dans l'espace, dont on vient de décrire le numéro deux qui fit l'objet d'une publication, est qu'elle n'est pas « une expérience localisée [located] aux limites des globes oculaires⁵ », mais une construction à partir de laquelle chaque individu organise différemment le monde autour de lui, c'est-à-dire se situe. Huebler explore en effet la possibilité d'exprimer la « localisation » comme phénomène spatio-temporel non visuel et, dit-il, de « transposer le lieu dans le temps "présent", en éliminant les choses, l'apparence des choses, et l'apparence elle-même⁶ ». Ainsi, plutôt que de porter témoignage d'une réalité préexistante, dont cependant elle part, la documentation introduit à ce qui n'est pas perceptible; elle institue un autre ordre de réalité, mentale et donc toujours « présente » du point de vue de la conscience de celui qui regarde le travail présenté: « Les documents ne prouvent rien. Ils font exister la pièce⁷. »

Une autre série d'œuvres de Douglas Huebler opère une transposition ana-

logue concernant le temps. Un livre de 1970, *Durata Duration* (« durée », en italien et en anglais), réunit plusieurs travaux, effectués pour la plupart dans les rues de Turin, Paris et Londres. En tête de chacun sont mentionnées très précisément les conditions de la prise de vue (emplacement, variation systématiquement réglée des angles, des déplacements, du temps entre chaque cliché). La « documentation » consiste en tout ce que l'appareil photographique a enregistré en suivant les contraintes établies, sans choix, notamment esthétique. Ici le livre s'impose, qui oblige le lecteur à

1. Cette déclaration, qui passe pour un manifeste radicalement conceptuel, a aussi (et peut-être d'abord) un sens tout différent: elle s'explique par l'intérêt profond et précoce de Huebler pour la philosophie orientale, qui le fit renoncer à la sculpture pour éviter de mettre son emprise sur le monde. Cette influence oblige à interpréter d'une façon plus existentielle que conceptuelle sa pratique de la documentation (fondée sur son acceptation du monde comme un tout) et le choix de critères arbitraires pour ses prises de vue (fondé sur sa méfiance envers la subjectivité qui limite l'expérience du monde). On trouvera des éléments pour soutenir cette lecture dans un entretien avec Irmeline Lebeer (« Le monde en jeu », entretien avec Douglas Huebler; *Chroniques de l'art vivant*, n° 38, avril 1973. Repris dans Irmeline Lebeer, *L'art? c'est une meilleure idée! Entretiens 1972-1984*, op. cit., p. 111-122). Une étude reste à faire sur les liens entre l'art conceptuel et le bouddhisme, qui n'a pas touché que les artistes Fluxus.

2. Douglas Huebler (July 25, 1969), in *Recording Conceptual Art: Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegel, Smithson, Weiner* by Patricia Norvell, ed. Alexander Alberro and Patricia Norvell, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 2001, p. 140.

3. Les éléments de la publication ont été reproduits dans *VH 101*, n° 3 (numéro sur l'art conceptuel), automne 1970, p. 27-29.

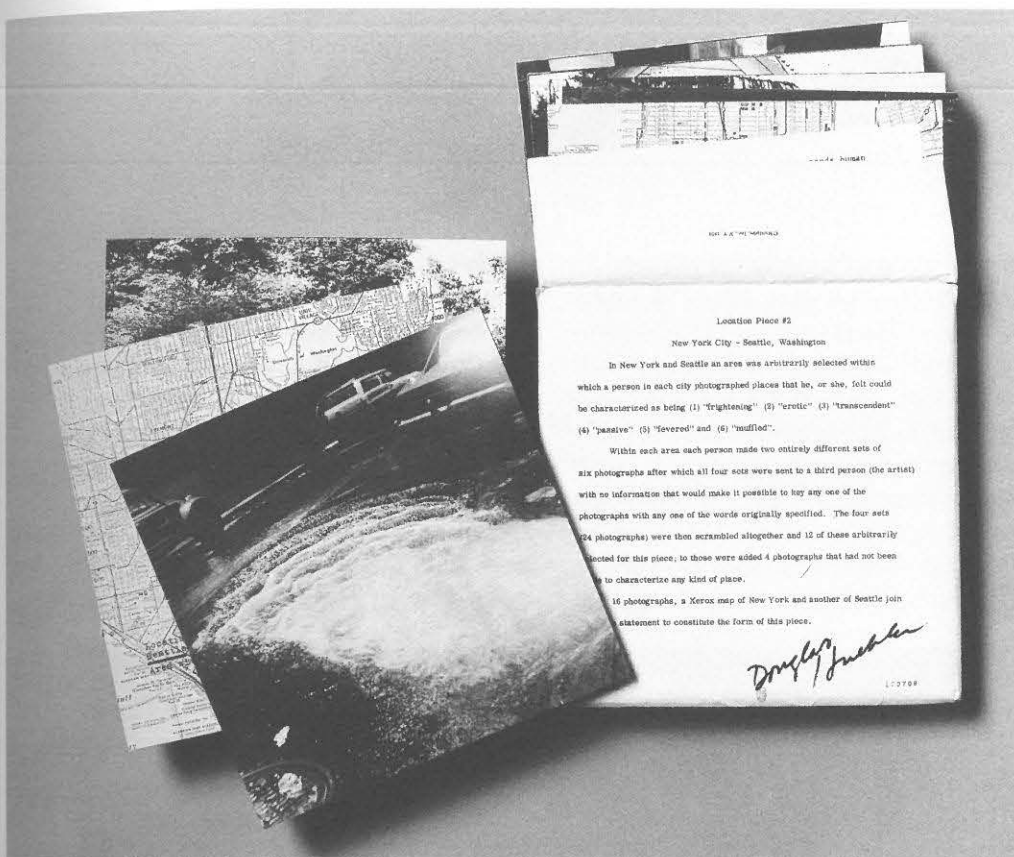
4. Ou « intérieurement mis au point » (i.e. dans la conscience) et non, comme dit la traduction de *VH 101*, « inhérents à l'art lui-même »!

5. Douglas Huebler, in *Prospect* 69, op. cit., p. 26.

6. Douglas Huebler, *ibid.* (nous soulignons).

7. Douglas Huebler, in Arthur Rose, « Four Interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner », *loc. cit.*, p. 82.

On suit à regret l'usage malheureusement établi qui traduit le mot anglais *piece* par l'anglicisme « pièce ». Il faudrait traduire « travail », pour désigner un ouvrage particulier (*piece* pour *piece of work*). Le mot *piece* a joué semble-t-il le même rôle en anglais que le mot *travail* en français pour désigner pudiquement ce qu'on n'osait plus appeler « œuvre » (au sens distributif) dans les années où l'on voyait de l'idéalisme partout, lequel passait pour un péché irrémissible. Le mot *work* ne posait pas de problème puisqu'il a l'avantage de signifier aussi bien « travail » qu'« œuvre » (*work* pour *work of art*).



Douglas Huebler

Location Piece #2

New York, Multiples, 1970.

Inclus dans la boîte Artists & Photographs.

19 x 19 cm. Enveloppe contenant 19 documents.

Douglas Huebler

Durata Duration

Torino, Sperone, 1970.

17 x 11,5 cm. 120 p.

elle n'a pas pour autant la signification idéale que lui donne la philosophie platonicienne. Plutôt celle que lui donne Aristote, à cause de la continuité établie entre la conception et la réalisation dans l'analyse de la *poièsis*¹, la forme étant principe interne d'organisation. Encore n'est-elle nullement pour Huebler l'idée, mais le résultat de son actualisation, sa productivité effective. La forme, c'est l'information, non dans l'acception vulgaire du mot, mais dans les deux sens, ici étroitement corrélés, signalés plus haut : actif (l'énoncé du projet) et passif (la documentation résultant de la réalisation de l'énoncé).

À cet égard, le livre n'est qu'un lieu pour la forme, mais un lieu incomparable : lieu d'exposé (énoncé) et d'exposition (documentation) de l'idée. Convié parmi d'autres par la revue *Art-Rite* à expliquer brièvement l'intérêt qu'il porte au livre, Douglas Huebler donne ce motif : « Les livres d'artistes fournissent la localisation [*location*] la plus accessible et "hors des murs" pour des œuvres/idées dont la forme essentielle n'est pas fonction des moyens traditionnels, d'un environnement ou d'un matériau spécifiques². » Ainsi d'une des plus intéressantes publications de

suivre l'expérience dans l'ordre prévu, en respectant lui aussi les consignes que le photographe s'est données et qui constituent la trame démonstrative de la « pièce ». Or, si la plupart des conditions de prise de vue ne peuvent être altérées par le lecteur puisque les photographies en sont le résultat non modifiable, leur succession, essentielle à la prise de conscience de la durée, est tout entière portée par l'ordre des pages du livre. Le passage d'une photographie à la suivante est le passage du temps qui a séparé chacune d'elles. Le temps est ainsi la seule légende des photographies, légende souvent non écrite que suffit à exprimer la suite des pages. Au contraire, l'enveloppe contenant la pièce précédente, avec le désordre qu'elle favorise entre les photographies, convient parfaitement à une réflexion sur l'interchangeabilité objective des lieux.

Pour Huebler toutefois, ni la fonction de l'enveloppe ni celle du livre ne ressortissent en quelque manière à la

forme. La « forme », il le précise au début de chacun de ses travaux en une formule identique à celle citée à propos de *Location Piece #2*, consiste, d'une part, dans le nombre de documents rassemblés et, d'autre part, dans l'énoncé (*statement*) du mode de constitution de cette documentation, en d'autres termes dans le protocole et le résultat de son application. La forme n'a donc aucun sens visuel (comme configuration d'une chose), non plus qu'artistique (comme manifestation sensible d'un sens), mais



1. Aristote, *La Métaphysique*, Z 7, 1032 b 15-17, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1981, tome I, p. 382 : « Des productions et des mouvements, une étape est appelée conception, une autre, réalisation : ce qui provient du principe et de la forme est conception [*noesis*] ; ce qui naît de la dernière idée est réalisation [*poièsis*]. »

2. Douglas Huebler, « Statements on Artists' Books by Fifty Artists [...], » *Art-Rite*, n° 14, 1977, p. 9.

Douglas Huebler

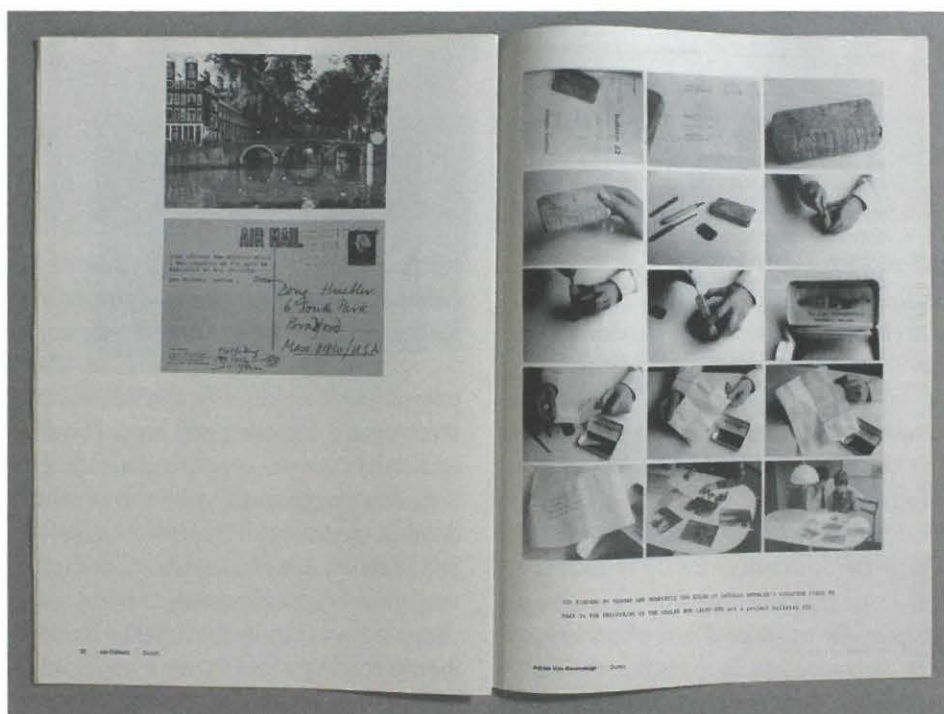
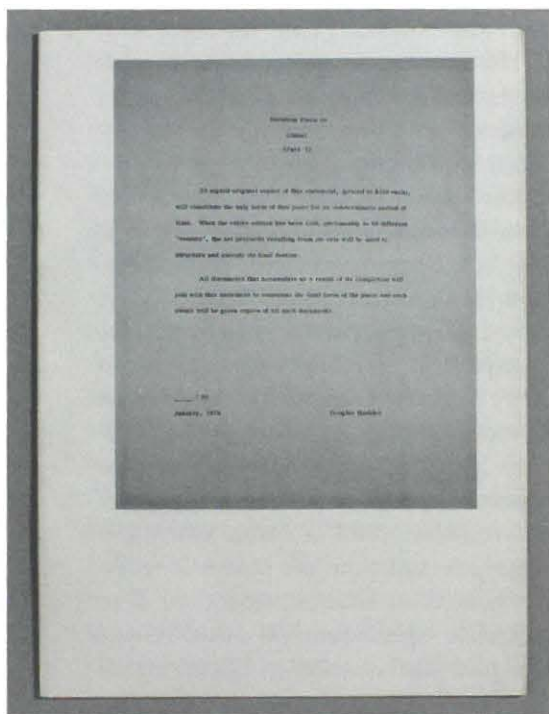
Duration Piece #8 Global

New York, Castelli Gallery; Torino, galleria Sperone, 1973.
2000 ex. 40,8 x 29 cm. 50 p.
Coll. particulière.

l'artiste, *Duration #8 Global* (1973). Un *statement* de janvier 1970, vendu cent-cinquante dollars, en cinquante exemplaires, n'ayant trouvé aucun preneur, Huebler l'a envoyé à cinquante personnes de par le monde, artistes ou non (Lucy Lippard, par exemple), en leur demandant de lui renvoyer quelque chose en échange, d'une valeur équivalente. La plupart ont donné un de leurs travaux, mais Baldessari a simplement

le rôle qui lui est implicitement prescrit dans ces travaux qui s'adressent à lui et n'ont que lui pour fin. Manifestement, les œuvres de Huebler ne sont pas données à l'œil pour qu'il se contente de les regarder. Les photographies n'ont au demeurant aucun charme esthétique intrinsèque¹ et, on l'a dit, elles ne sont là que pour préparer à une sorte d'appréhension non visuelle de la visualité. Dans les expositions, même averti de l'important

l'artiste, puisse se produire cet « événement » qui est celui de l'avènement de la signification, de sa « fabrication » dit plutôt Huebler qui la subordonne significativement à une « relecture » des données offertes: « Mes travaux, qui sont *apparemment* indéterminés, de toute façon n'ont aucun "contenu" spécifique et servent en fait d'occasion pour celui qui perçoit d'être le "sujet" de la pièce en opérant une relecture en



fait un chèque du montant indiqué, en le postdatant de dix ans! Réunies, ces contributions ont été publiées en deux mille exemplaires, « pour, lit-on dans une déclaration liminaire, apporter l'information concernant ce travail à un public plus général et plus large, à un prix très bas ».

Le livre a un autre avantage, qui ne tient pas seulement au « lieu » spécifique qu'il est, mais aux conditions de « lecture » qu'il offre et qui sont les plus favorables à la durée (*duration*) requise. Le spectateur des œuvres de Huebler a en effet besoin de temps. Du temps non pas tant pour lire – les photographies sont plus nombreuses ou plus fréquentes que les textes – que pour jouer pleinement

ce de l'artiste, on ne peut que passer très vite devant ces photographies médiocres. Du reste, pour Huebler la « pièce » n'est pas l'œuvre. Celle-ci n'existe véritablement, dans sa portée didactique et expérimentale, que dans la mesure où quelqu'un exerce à son endroit le dispositif proposé par l'artiste (la « pièce »). La « forme », l'information visuelle offerte qui définit la « pièce », n'a de sens que si elle produit quelque chose chez le spectateur: « L'image qui est "l'œuvre" est produite par le spectateur comme un événement appartenant à son temps à lui ou à elle². » Mais il lui faut pour ce faire n'être ni pressé ni fatigué. Le livre réunit les meilleures conditions pour que, chez le spectateur des œuvres de

retour à partir des propositions jusqu'à la fabrication de la signification³. »

Dans ces travaux qui se servent de la littéralité du perçu pour interroger la

1. « Je considérai dès 1969 l'appareil photo comme un moyen d'enregistrement "stupide ou silencieux [dumb]", car son usage n'impliquait aucun propos de nature esthétique. » Douglas Huebler (Truro, Massachusetts, 11-14 octobre 1992), entretien avec Frédéric Paul, in *Douglas Huebler. « Variable », etc.*, op. cit., p. 119.

2. Douglas Huebler, énoncé écrit pour l'exposition « Time » (Philadelphie, 1977), repris dans Christian Schlatter, *Art conceptuel, formes conceptuelles*, op. cit., p. 248. Notons qu'à la fin du catalogue *Douglas Huebler. « Variable », etc.* (op. cit.), quelques « pages d'artiste », en l'occurrence uniquement textuelles, s'adressent directement au lecteur de telle façon que quelque chose arrive, au présent, par sa lecture.

3. Douglas Huebler, [sans titre], *VH 101*, n° 3, op. cit., p. 25.

formation du sens donné aux choses par l'esprit, la « vérité » du constat photographique (parfois du dessin) est confrontée à la « fiction » construite par chaque sujet, et la permanence des apparences à leurs métamorphoses dans les consciences. Il n'est pas certain toutefois que l'ajout d'une légende développée ou d'un récit qui font varier l'interprétation des images rende plus explicite la « fabrication de la significa-

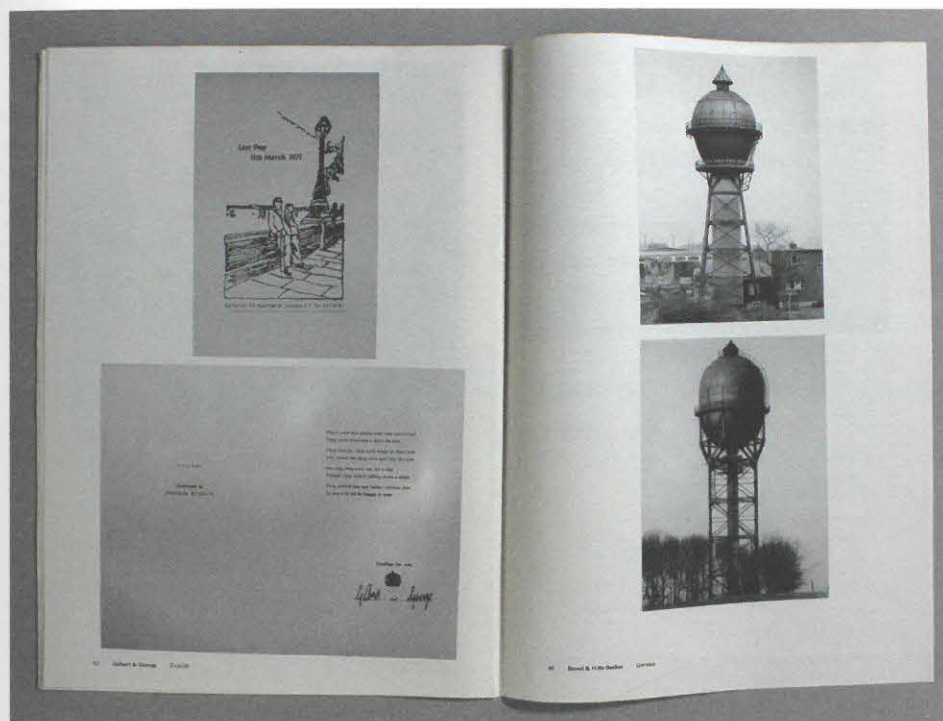
tion ». Il l'affaiblit plutôt. Car le livre n'est plus alors une matrice d'expériences possibles pour les spectateurs, mais une expérience exemplaire, démonstrative, arrêtée par l'artiste. C'est le cas d'un des travaux de *Durata Duration*, le seul qui ne soit pas photographique,

où des figures élémentaires (une page blanche, un point, une verticale, une horizontale) sont tour à tour munies de deux légendes divergentes, que chaque double page confronte. C'est aussi le cas d'un livre plus tardif, *Crocodile Tears* (1985). Il est une version partielle d'un travail sans fin commencé en 1971, *Variable Piece #70*, qui consiste pour l'artiste à photographier, jusqu'à sa mort et autant qu'il le peut,

tre images et textes. Le livre propose successivement quatre brèves fictions indépendantes, dont trois ont pour héros de mauvais artistes qui ont tous brillamment réussi (un artiste académique, un restaurateur de chefs-d'œuvre, un faussaire). Elles courent au bas des pages entre des photographies du projet *Variable Piece #70* assorties de leurs habituels titres aléatoires ou bien sous des dessins et reproductions d'œuvres d'art au contraire littéralement illustratifs des récits. On ne sait trop ce que l'artiste veut par là obtenir de son lecteur. La « fabrication de la signification » semble se passer hors de lui et pouvoir se passer de lui. L'on peut trouver plus d'intérêt aux premiers livres dont l'austérité documentaire alerte la curiosité du lecteur et dont la rude parcimonie des signes stimule davantage l'âlacrîté de son esprit.

DU JEU LOGIQUE OU DE LA LEÇON

L'art conceptuel ne requiert pas un « spectateur » mais un « récepteur (*receiver*) ». Son rôle est un élément-clé dans un dispositif artistique qui fait moins appel à sa perception qu'à son intelligence, à sa contemplation qu'à son activité. C'est à tort que Catherine Millet tire argument du fait que l'art conceptuel a renoncé à toute fonction représentative ou expressive pour conclure que son but n'est pas de communication, mais d'étude de l'art lui-même¹. On a vu comment Siegelau concevait son rôle comme celui d'un intermédiaire entre l'artiste et le public. Ian Wilson, qui tient le langage oral pour son médium, y insiste: « Tout art est information et communication. J'ai choisi de parler plutôt que de sculpter². » Son travail n'existe en principe que dans l'exercice effectif de la discussion: le *Bulletin 30*, édité par Art & Project à Amsterdam, est une invitation pour un jour précis (30.11.1970), dont l'intérieur ne peut être que vierge. Art & Language voit dans la galerie, et *a fortiori* dans le livre,



« toute personne vivante afin de donner la représentation la plus authentique et la plus complète de l'espèce humaine ». Les photographies sont faites au hasard, sans préoccupation artistique ni idée préconçue. Des versions faites d'extraits de cette documentation ont été périodiquement éditées, dans lesquelles les photographies sont affectées de titres arbitraires, les personnages étant par exemple censés se ressembler, être connus personnellement par l'artiste, ne pas vouloir faire de mal à une mouche, etc. Ce qui étonne et ne convainc guère dans *Crocodile Tears*, c'est l'interférence de deux séries concurrentes de documents et de deux conceptions opposées du rapport en-

tre images et textes. Le livre propose successivement quatre brèves fictions indépendantes, dont trois ont pour héros de mauvais artistes qui ont tous brillamment réussi (un artiste académique, un restaurateur de chefs-d'œuvre, un faussaire). Elles courent au bas des pages entre des photographies du projet *Variable Piece #70* assorties de leurs habituels titres aléatoires ou bien sous des dessins et reproductions d'œuvres d'art au contraire littéralement illustratifs des récits. On ne sait trop ce que l'artiste veut par là obtenir de son lecteur. La « fabrication de la signification » semble se passer hors de lui et pouvoir se passer de lui. L'on peut trouver plus d'intérêt aux premiers livres dont l'austérité documentaire alerte la curiosité du lecteur et dont la rude parcimonie des signes stimule davantage l'âlacrîté de son esprit.

1. Catherine Millet, « L'art conceptuel comme sémiotique de l'art », *VH 101*, n° 3, op. cit., p. 12-13 (repris dans Catherine Millet, *Textes sur l'art conceptuel*, Paris, Daniel Tempon, 1972, p. 13-14). Ces textes sont très datés, qui voient dans l'art conceptuel un art sans code esthétique (p. 13) et un « aboutissement » de l'histoire de l'art (p. 12).

2. Ian Wilson, in *Conceptual Art and conceptual Aspects*, op. cit., p. 33. L'artiste a cependant publié quelques livres, centrés autour d'une notion abstraite: par exemple, *Section 34*, 2nd Set, 1983, 1984 ou *Sections 21-29*, 1985 sont une série de brèves variations autour des mots « connu » et « inconnu ».

Ian Wilson**Section 34, 2nd Set, 1983**

Toronto, Art Metropole/David Bellman, 1984.
500 ex. 21,5 x 14 cm. 68 p.
Coll. particulière.

Ian Wilson**Sections 21-29**

Paris, Ghislain Mollet-Viéville, 1985.
500 ex. 21,5 x 14 cm. 158 p.
Coll. particulière.

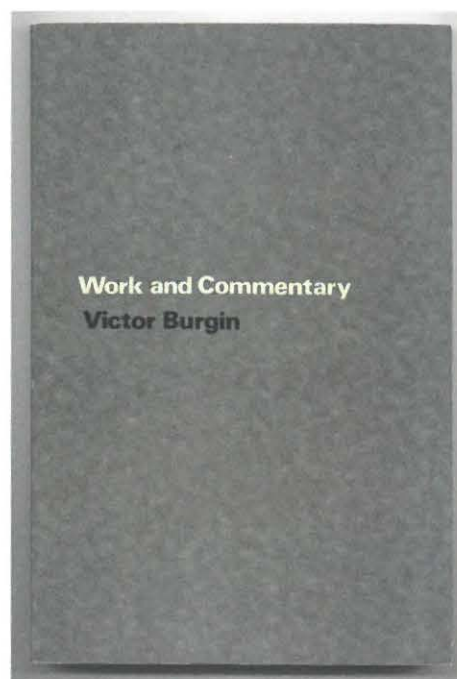
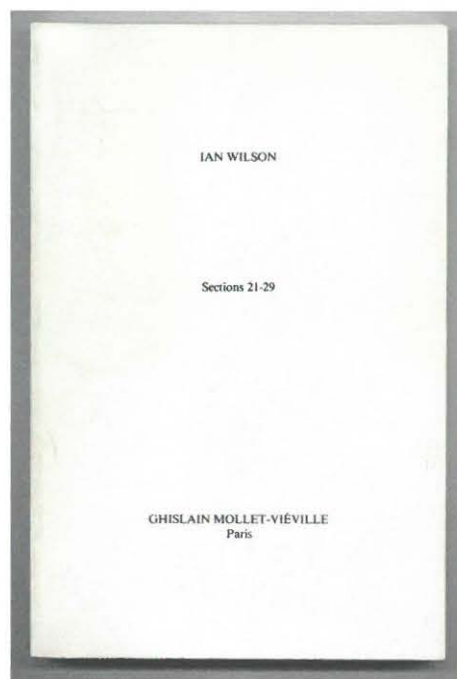
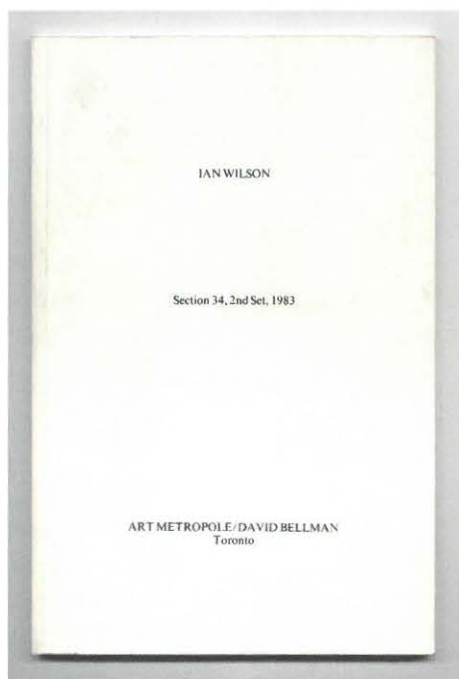
Victor Burgin**Work and Commentary**

London, Latimer New Dimensions, 1973.
23,5 x 15,5 cm. 180 p.
Coll. particulière.

« une situation publique d'apprentissage (*a public learning situation*)¹ ». Victor Burgin introduit son recueil de photographies et de textes *Work and Commentary* (1973) par une longue réflexion, inspirée notamment par la sémiologie, sur la spécificité de la communication artistique et de ses codes: « Un travail que personne d'autre que l'artiste ne fait consiste à démanteler les codes de communication existants et à

responsabilité et la liberté de l'individu dans son rapport aux propositions artistiques. Quoi qu'il en soit, ce qui fondamentalement définit l'art conceptuel comme conceptuel n'est pas sa capacité d'analyse ou d'auto-analyse, sa prétention à la théorie, laquelle est le fait d'un petit nombre d'artistes autour d'Art & Language; c'est la disjonction entre la conception de l'œuvre ou de ses conditions, tâche de l'artiste, et sa réalisation

Ces trois conditions sont des éventualités qui ne changent rien à l'existence artistique de la pièce, laquelle consiste en l'information, c'est-à-dire en un énoncé de l'artiste. Il demeure que la troisième possibilité est essentielle: d'une part, elle résume la différence entre l'artiste conceptuel et l'artiste minimaliste qui conçoit et ne réalise pas, mais fait toujours réaliser; d'autre part, elle fait de la non-réalisation de la pièce une décision



recombinaient certains de leurs éléments dans des structures qui peuvent être utilisées pour produire de nouvelles images du monde. » Même Daniel Buren, qu'on ne peut affilier à l'art conceptuel *stricto sensu*, présentant *Limites Critiques* (1970), écrit de ce livre: « Il est sans doute didactique. » Mais les artistes conceptuels ne délivrent pas de « message » tout prêt et ils s'adressent à des sujets dont ils attendent une réaction ou une réponse. Douglas Huebler en a fourni un exemple. Les uns s'inspirent jusque dans leur vocabulaire du fonctionnalisme des théories de la communication de type jakobsonien, les autres, ou les mêmes en un curieux syncrétisme, tirent de leurs convictions politiques l'exigence de préserver la

éventuelle, confiée au « récepteur ». On connaît la « déclaration d'intention » de Lawrence Weiner, maintes fois reprise par l'artiste depuis sa publication dans *January 5-31* et dont la traduction française autorisée est celle-ci²:

1. L'ARTISTE PEUT CONSTRUIRE [CONSTRUCT] LE TRAVAIL.
 2. LE TRAVAIL PEUT ÊTRE FABRIQUÉ [FABRICATED].
 3. LE TRAVAIL PEUT NE PAS ÊTRE RÉALISÉ [BUILT].
- CHAQUE PROPOSITION ÉTANT ÉGALE ET EN ACCORD AVEC L'INTENTION DE L'ARTISTE
LE CHOIX D'UNE DES CONDITIONS DE PRÉSENTATION
RELÈVE DU RÉCEPTEUR À L'OCCASION DE LA RÉCEPTION.

dont le récepteur, en se contentant de la lire, assume également la responsabilité. Lire est une manière parmi d'autres d'exécuter la pièce. Dès lors, l'artiste, qui n'est plus un « fabricant d'objets », peut être défini par Mel Ramsden, membre fondateur d'Art & Language, comme un « fournisseur d'outils (*supplier of tools*) » dont le sujet doit

1. Mel Ramsden, *Blurts in A & L* (1973), n° 212, p. 56.
2. Elle figure au début et à la fin de Lawrence Weiner, *SPECIFIC & GENERAL WORKS*, trad. Jean-Marc Poinot, Villeurbanne, Le Nouveau Musée/Institut d'art contemporain, 1993.

se servir¹. Cette définition d'inspiration pragmatiste renvoie à la comparaison du langage avec une « boîte à outils », omniprésente dans les *Recherches philosophiques* de Wittgenstein: à l'instar des outils, les mots tirent leur sens de leur emploi, c'est-à-dire du contexte dans lequel on les utilise. Dans sa version définitive, la déclaration d'intention de Weiner est introduite par cette formule qui insiste sur l'idée d'emploi: « En rapport à une utilisation probable (*In relation to probable use*) ». L'œuvre n'est pas un objet donné à la perception,

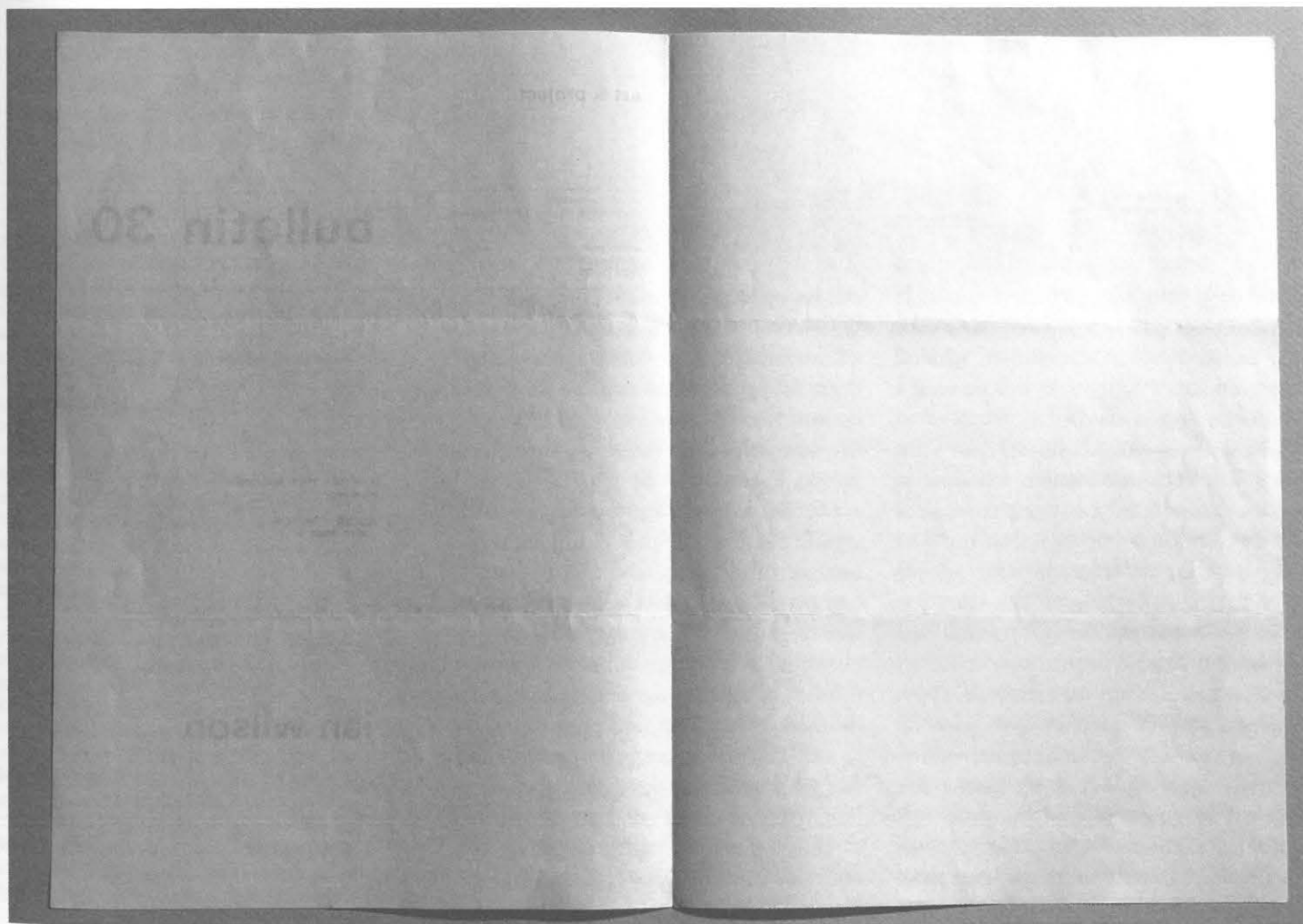
mais un instrument à faire fonctionner. La question qu'il nous revient de poser est donc celle de savoir comment se servir des livres. Et à quelle fin.

Que faire en effet de ces livres d'artistes qui ressemblent parfois à des traités abscons de logique ou de philosophie analytique (Kosuth, *Art & Language*), à des ouvrages de mathématiques (Bernar Venet), à des opuscules de poésie hermétique (Robert Barry, Ian Wilson) ou à d'assez elliptiques livres de comptes (Stanley Brouwn)? Quand voir, c'est lire, voit-on encore quelque chose? et sinon que lit-on ou comment lit-on? Ou, pour poser la question autrement, en quoi ces livres d'artistes sont-ils différents des livres plus communs avec lesquels on peut parfois les confondre? Si matériellement rien ne distingue la plupart d'entre eux d'autres livres, font-ils

appel à une expérience spécifique de la lecture qui les distinguerait des livres de philosophie, de mathématiques, de poésie, de statistiques? La question de la différence entre un « livre d'artiste » et un livre ayant un artiste pour auteur prend ici une acuité singulière. Ces livres tiennent-ils à l'art autrement que par un décret de leurs auteurs sur le modèle post-duchampien de Donald Judd, souvent cité – par exemple par Kosuth dans la première partie de « *Art After Philosophy* » – selon lequel « si quelqu'un appelle son travail de l'art, c'est de l'art² »? On pourrait faire droit à cette revendication, solution qui a le mérite de la fidélité aux intentions des artistes eux-mêmes, mais l'inconvénient de considérer d'avance le problème résolu. Adopter en effet leurs prémisses, c'est prendre au mot le postulat selon lequel

1. Mel Ramsden, « A Preliminary Proposal for the Directing of Perception », *Art-Language*, vol. I, n° 3, June 1970, p. 29.

2. Cette déclaration a été publiée la première fois dans le catalogue d'exposition *Primary Structures: Younger American and British Sculptors*, New York, The Jewish Museum, 1966. Traduction en français dans Donald Judd, *Écrits 1963-1990*, op. cit., p. 22.



Joseph Kosuth

Function. Funzione. Function. Funktion

Torino, Sperone, 1970.

16,5 x 11 cm. 87 p.

L'art ne tient sa qualité d'art que de la décision de l'artiste de situer son travail dans le « contexte de l'art ». La solution serait défendable, au moins dans les limites de l'esthétique conceptuelle, si les publications étaient homogènes. Ce n'est heureusement pas le cas. Et c'est ce qui permet de ne pas céder au dogma-

insiste sur « les implications d'une réorientation de l'attention, de l'objet à celui qui perçoit [*perceiver*] » : « On peut maintenant dire qu'un objet devient, ou échoue à devenir, une œuvre d'art en réponse directe au penchant du spectateur à assumer un rôle d'évaluateur [*appreciative role*]². » Puisque l'accent est mis

(1) les enfants sont illogiques; (2) on ne méprise pas qui sait dompter un cobra; (3) les personnes illogiques ne sont pas aimées. Réponse: les enfants ne peuvent dompter les cobras. Nous laissons de côté la formule logique qui constitue la « solution », en raison de symboles non reproductibles avec notre machine et d'une ignorance qui nous interdit toute tentative de transcription. Des deux introductions successives de ce livre, on peut cependant extraire quelques indications concernant la manière de l'aborder et de s'en servir. Dans la première, le lecteur découvre l'explication du titre: « Fonction se réfère à "contexte de l'art". L'art existe seulement en tant que contexte, c'est sa nature. Il n'a aucune autre qualité. » Dans la seconde, le lecteur apprend quel est son rôle: « En réalité, ce livre est seulement le segment numéro un (spécifique), tandis que le segment numéro deux (général) est nécessairement fourni par le lecteur. La proposition complète (art) est limitée à la fois par l'information du lecteur (à la date de publication) et par la "signification" contradictoire de l'information



tisme de la tautologie. Ni de résorber la question des livres d'artistes dans celle de l'esthétique conceptuelle en général où, même hors du livre, la lecture tend à se substituer à la vision.

Richard Wollheim a soutenu que l'art, pour être reconnu comme tel, doit se signaler comme tel. Les signaux seraient des conventions internes à l'art qui font que, les reconnaissant, le sujet adopte le comportement adéquat qui n'est pas celui de la perception ordinaire¹. Victor Burgin semble implicitement lui répondre quand, dans un article de 1969, il prend soin de préciser que pour lui ces signaux sont exclusivement « situationnels » (*situational cues*), c'est-à-dire propres au contexte et donc extérieurs à l'objet. L'artiste anglais, qui vient de l'art minimal et est imprégné des théories de la psychologie de la perception,

par les conceptuels sur le comportement du « récepteur », déterminant pour la définition même de l'objet comme objet d'art ou pour la signification du travail comme travail artistique, il faut les prendre au mot et s'interroger ou les interroger sur la réception de leurs livres.

« *Die Bedeutung liegt im Gebrauch* (la signification est dans l'utilisation)³ », soutient Wittgenstein qui est, dans la pensée de Kosuth, la référence théorique centrale⁴. Comment utiliser, par exemple, un livre comme *Function* (1970) et quelle signification cela lui donnera-t-il? C'est un petit livre, de la taille d'un carnet, composé de dix courts problèmes de logique, en cinq langues, devinettes aux termes puérils dont les réponses et les solutions formalisées sont données en fin d'ouvrage. En voici un échantillon. « Prémises:

1. Richard Wollheim, *L'Art et ses objets*, trad. Richard Crevier, Paris, Aubier, 1994. L'édition originale en anglais date de 1968.

2. Victor Burgin, « Situational Aesthetics », *Studio International*, vol. CLXXVIII, n° 915, October 1969, successivement p. 119 et note 4.

3. « The meaning is the use » reprend Kosuth dans « Art After Philosophy » (I). Cf. Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, trad. par Fr. Dastur, M. Élie, J.-L. Gautero, D. Janicaud, É. Rigal, Paris, Gallimard, 2004, § 43, p. 50. (La citation en question est ainsi explicitée plutôt que traduite: « La signification d'un mot est son emploi dans le langage. »)

4. Elle l'est pour beaucoup d'artistes de ces années-là, en des sens parfois opposés. Cf. *Revue d'esthétique*, n° 44 (« Les artistes contemporains et la philosophie »), 2003: articles de Leszek Brogowski, « La philosophie au pied de sa lettre: de vries, Kosuth, Nauman et leurs Wittgenstein »; de Barbara Formis, « Le pouvoir de la syntaxe: Yvonne Rainer et Ludwig Wittgenstein philosophe »; et p. 57-60 de la traduction française par Dominique Férault d'un article inédit en français d'Umberto Eco, « Le zen et l'Occident » (1962), qui rend compte de la parenté des références à la pensée bouddhiste et à la pensée de Wittgenstein dans l'art récent.

(par rapport au futur). Il m'est impossible de spéculer sur l'une et l'autre¹. » La fin de l'introduction précise qu'en raison du caractère provisoire de ces limites, « elles fonctionnent à l'intérieur d'un champ de type "ludique" [*game-like arena*], avec changement d'utilisation [*use*] et de signification [*meaning*] ». Outre l'allégeance à la théorie wittgensteinienne de la signification, on retiendra surtout de ces considérations alambiquées l'analogie avec le jeu². Aucun point commun, à l'évidence, avec le jeu selon les artistes Fluxus: il n'a rien à voir avec la liberté de l'invention, que ce soit dans l'imagination ou dans la vie³. La différence est clairement exprimée en anglais par l'opposition entre *play* et *game*⁴. Le jeu est ici *game*, jeu formalisé, dont les règles strictes sont en l'occurrence fournies par la logique et placent l'art en dehors de la sphère de la réalité, et même de la pensée: du côté d'une mécanique du raisonnement, laquelle met l'accent sur les modalités de

la pensée au détriment de son contenu de vérité. Jeu absurdement contraignant sur des problèmes dérisoires dont la solution, inutile, a peut-être de la « signification », mais n'a assurément aucun sens. Le modèle logique de l'œuvre affiche ici ce caractère que Wittgenstein attribue à toute proposition logique: ce sont des tautologies qui « ne disent rien » et sont « vides de sens (*sinnlos*)⁵ ». Alors, à quelle fin jouer ? Pour rien, si ce n'est « jouer le jeu », c'est-à-dire appliquer des règles et, ce faisant, valider un « contexte », ce « champ » évoqué par la seconde introduction, où les joueurs en jouant s'entendent *de facto* pour jouer ensemble. On ne joue pas parce qu'on est d'accord, c'est le jeu qui établit l'accord. Il y aurait beaucoup à dire, mais ce n'est pas le lieu, sur les implications politiques d'une conception aussi autoritaire. Qu'importe le sens, pourvu qu'on ait le consensus.

Pour ce qui est de l'art, le modèle ludique n'ouvre pas des perspectives moins suspectes: « De plus le jeu de l'art (ses règles internes) consiste précisément en "création de règles". Le jeu fabrique le jeu. Les artistes "fabriquent le jeu" et la société joue de la façon suivante: jouer le jeu en le devenir-crédible de l'art (lorsque les nouvelles règles s'ajoutent à celles qui existent déjà)⁶. » Lire *Fonction*, par exemple, c'est donc contribuer à assurer la crédibilité de l'art de Kosuth. Qu'un art qui repose sur la collaboration du spectateur ou du lecteur tire de cette collaboration, requise, sa légitimation, voilà qui nous conduit non plus à la tautologie, mais à la circularité vicieuse de l'autolégitimation. On pourrait attendre de la lecture d'un livre qu'elle s'établisse sur la possibilité d'une adhésion réfléchie au contenu du livre. Ici lire, essayer de lire, c'est, en acceptant d'entrer dans le jeu de l'artiste, être déjà pris au jeu comme on est pris au piège. De sorte que la marge de liberté du lecteur est réduite, lequel se sert moins du livre qu'il ne le sert. Jouer

n'est en l'occurrence que se prêter au jeu dont l'artiste a déterminé les règles sur un territoire qu'il a délimité; c'est se soumettre aux décisions, aussi arbitraires soient-elles, de l'artiste. On est décidément au plus loin de la pédagogie libératrice de la lecture telle que Filliou et ses amis Fluxus la proposent à travers leurs livres.

Une seconde conception de l'utilisation des livres en est tout aussi éloignée. Elle est celle qu'induisent notamment les livres d'Art & Language en établissant une relation didactique entre l'artiste et le lecteur. Le choix ne serait-il qu'entre le jeu ou la leçon ? En dehors de la revue *Art-Language*, mieux connue, seize livres, souvent négligés dans les catalogues, ont été publiés entre 1966 et 1973 au nom du groupe (indiqué en capitales rouges imprimées au tampon), quoique avec les signatures des artistes-auteurs, dernier reliquat de subjectivité. On ne sait à quel public sont destinés des ouvrages dont l'appareil logique ou théorique rebute les plus désireux de comprendre. Le lecteur est mis en position d'élève dans la salle de classe d'une école dont les maîtres se disent toutefois attachés aux méthodes actives: « L'apprentissage d'Art & Language se passe comme une sorte d'activité scolaire [*a kind of classroom activity*]: nous ne présumons pas une cognitivité statique, mais tenons compte de la pragmatique de nos contextes d'apprentissage. » Et d'en appeler à la « décision » d'un lecteur confronté non à des « possibilités ou des choix abstraits » mais à des « possibilités existentielles vivantes⁷ ». On jugera de la part de responsabilité du lecteur et des retombées existentielles de ses lectures d'après quelques exemples. De Mel Ramsden, *Abstract Relations* (1968-1972) établit une sorte de table des catégories à partir de huit « *negative frameworks* (cadres négatifs) », tels qu'existence, relation, quantité, etc. La seule distraction visuelle vient de ce que la page est partagée en deux colonnes,

1. Le livre n'est pas paginé. Nous avons repris la version française, en la modifiant parfois quand la traduction, très maladroite, est trop gravement fautive. Par souci d'une communication élargie, on l'a dit, les publications conceptuelles sont fréquemment en plusieurs langues. Mais les traductions sont souvent médiocres.

2. Le livre de Johan Huizinga, *Homo ludens*, op. cit., figure dans la bibliographie du catalogue *Information*, paru la même année que *Fonction*.

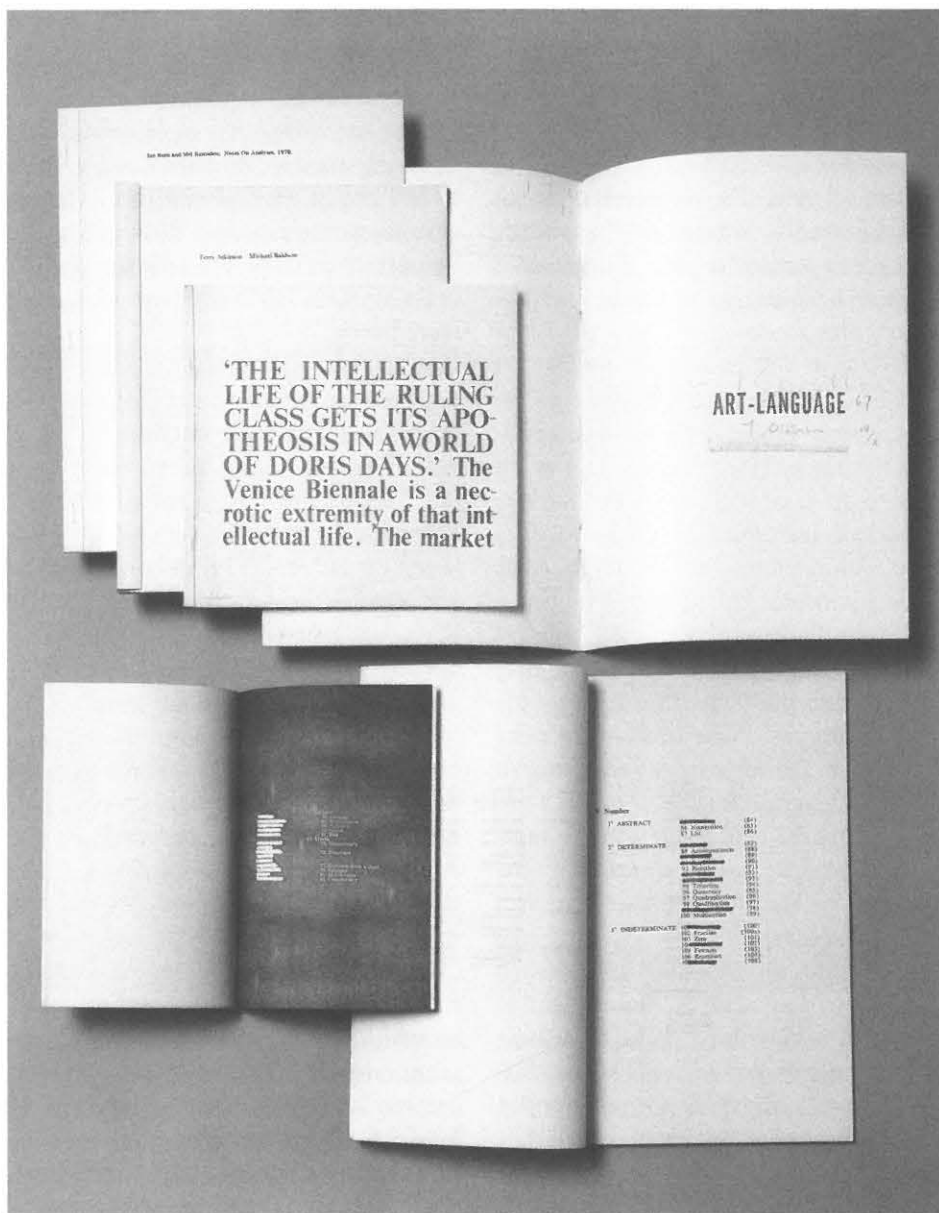
3. Cf. *supra*, chapitre troisième, § « Le livre entre art et vie ».

4. Elle est formulée par le sociologue G. H. Mead, reprise et développée par Roger Caillois, qui la récapitule dans une page éclairante du chapitre « Jeux des adultes », dans *Jeux et Sports*, dir. Roger Caillois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 157, entre autres pages du même volume (par exemple, p. 193 et 817).

5. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. Gilles-Gaston Granger, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1993, 6.1, 6.11 et 4.461.

6. Joseph Kosuth, « Notes sur un art "anthropologisé" », in *Teksten / Textes*, Anvers, Internationaal Cultureel Centrum, 1976, p. 74. Repris en anglais dans *Art After Philosophy and After: Collected Writings 1966-1990*, op. cit., p. 96.

7. Mel Ramsden, *Blurts in A & L*, op. cit., successivement p. 54, n° 205, et p. 87, n° 388.



dont la partie gauche est la liste biffée des catégories positives correspondant aux négatives, et de ce que l'ensemble est imprimé en négatif, caractères ou biffures blancs sur pages noires. Du même, *Thirty-Nine Negative Categories* (1968-1972) ressemble à l'ouvrage précédent, en plus sévère parce qu'il est imprimé de manière banale. Dans un texte liminaire, on peut lire: « Faites une langue artificielle (négative). Utilisez celle-ci comme modèle pour construire de l'art supplémentaire [further art], [...] changez la structure stratégique de

l'«œuvre» d'art à l'intérieur du monde de l'art. L'œuvre peut être une sorte de modèle conceptuel, ou une annonce de presse pour une sorte d'action éventuelle. »

Parmi les livres du groupe ce sont pourtant les moins austères, en raison de quelques détails de mise en page et surtout parce que l'impression en photocopie, que Ramsden fut parmi les premiers à utiliser, dote ces fascicules d'un grain discret, d'un rien de couleur (grise) malgré tout: le lecteur désarmé s'accroche à peu de chose. En collaboration

Art & Language

six livres:

Michael Baldwin, Harold Hurrell & Mel Ramsden

The Intellectual Life of the Ruling Class [...]

[Coventry], Art-Language, [s. d.] 200 ex. 20 x 20,8 cm. 6 p.

Mel Ramsden

Thirty-Nine Negative Categories

[Coventry], Art-Language, 1968-1972. 50 ex. 29,7 x 20,7 cm. 84 p.

Ian Burn & Mel Ramsden

Notes on Analyses

[Coventry], Art-Language, 1970. 50 ex. 27,7 x 21,7 cm. 11 p.

Terry Atkinson & Michael Baldwin

Hot Warm Cool Cold

[Coventry], Art-Language, [1967]. 50 ex. 25 x 20,3 cm. 48 p.

Mel Ramsden

Abstract Relations

New York, Art-Language, 1968-1972. 5 ex. 20,2 x 14,4 cm. 19 p.

Terry Atkinson & Michael Baldwin

22 Sentences: The French Army

Coventry, Precinct Publications / Art-Language, 1968.

50 ex. 25,2 x 20,7 cm. 47 p.

avec Ian Burn, Ramsden est également l'auteur de *Notes on Analyses* (1970) qui comporte six déclarations de quelques lignes, imprimées chacune en haut du verso des pages. Par exemple celle-ci: « Plutôt que d'ajouter à la chaîne des icônes artistiques toutes-puissantes, un art se donnant pour "analytique" cherche seulement à avancer des bases pour l'analyse. Un autre se borne à indiquer des zones de recherche [investigation]. » Avec Baldwin et Hurrell, Ramsden est également l'auteur de *The Intellectual Life of the Ruling Class [...]* (non daté), texte polémique d'une rare violence contre la dernière Biennale de Venise, « extrémité nécrotique de cette vie intellectuelle », et les prétendues

compromissions politiques de Richard Long, Hans Haacke et Supports/Surfaces, avec lesquels, au nom de l'orthodoxie conceptuelle, Art & Language règle des comptes. À cette époque, il est vrai, la bannière « Art conceptuel¹ » sert aux conservateurs ou aux critiques à regrouper sans distinction quiconque ne fait pas d'objet au sens traditionnel du terme, ainsi qu'on le constate dans la liste très mélangée des artistes représentés dans les différents catalogues d'expositions déjà cités dans ce chapitre.

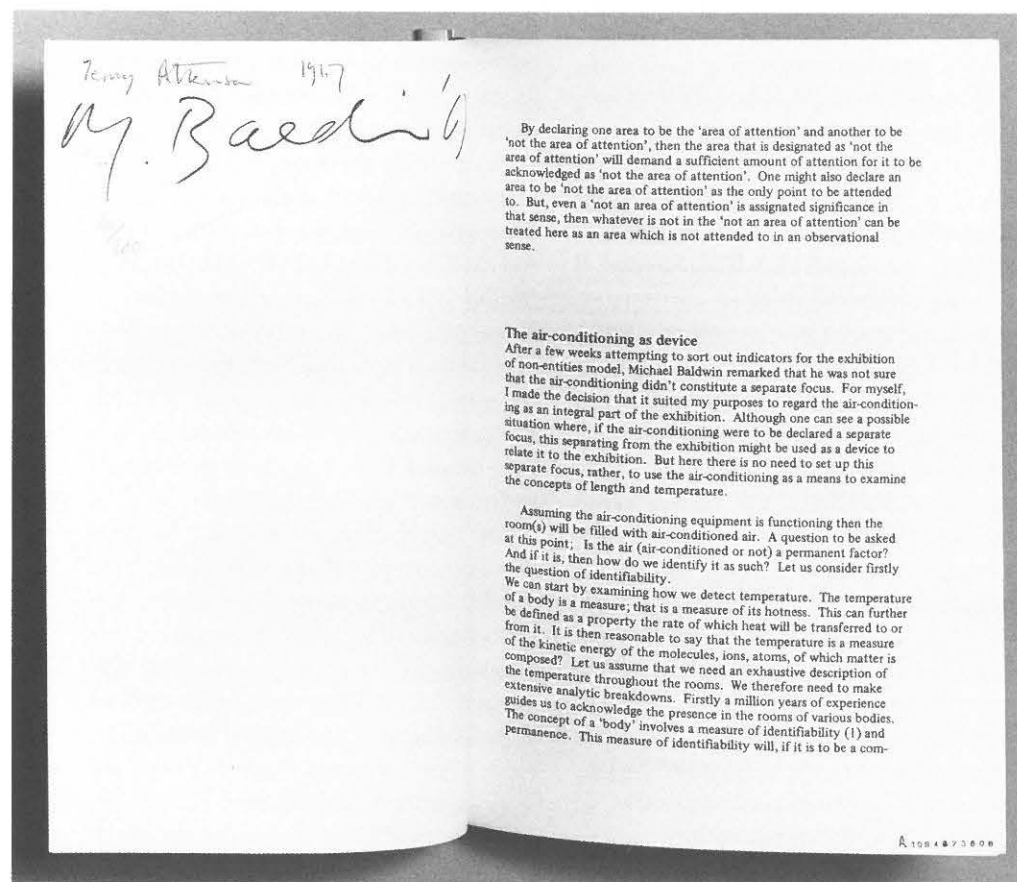
LE CONCEPT D'ART EST-IL ARTISTIQUE? L'UTILISATION DU LANGAGE COMME « FORME D'ART »

Les plus féconds des artistes d'Art & Language dans le domaine du livre sont Atkinson et Baldwin qui signent en commun neuf livres. Ceux-ci ressemblent aux précédents, encore qu'on

puisse trouver quelque involontaire drôlerie (au charme vite épuisé) à ces textes ésotériques qui, bardés de références aux logiciens comme Russell, Quine, Wittgenstein, Frege, à la sémiologie de Barthes², à Aristote et au marxisme, pourraient passer quelquefois pour de très méthodiques exercices de *nonsense* à la manière de Lewis Carroll. Encore que ce ne soit nullement dans le projet de leurs auteurs. Une telle interprétation ne serait qu'une réaction de défense du lecteur désarmé³. *Part of a Short Lesson* (1967), par exemple, comporte trois doubles pages sur lesquelles sont proposées à chaque fois une objection et une réponse qui constituent toute la matière du livre. Voici l'une d'elles: « Objection: comment savoir qu'on a réussi à construire une proposition? Réponse: de la même manière que lorsqu'on a réussi à planter un clou dans un trou: il suffit d'observer le résultat. » Ou bien, c'est la montagne qui semble accoucher

d'une souris, dans *Hot Warm Cool Cold* (1967) notamment, quand une intimidante entrée en matière, sur la page de couverture, donne la clef logique du livre dont on se demande comment elle a pu servir à produire un résultat aussi simple: chaque page ne comporte qu'un ou deux des quatre adjectifs du titre, ou, à défaut, la mention chiffrée de températures. Pas de second degré semble-t-il, en dépit du sujet, dans *22 Sentences: The French Army* (1968), prétexte à un exercice sommaire de classification, ni dans *Theories of Ethics* (1971), longue analyse de la forme logique de propositions sur le Bien.

Il faut encore citer *Air-Conditioning Show/Frameworks* (1967), car la publication montre très bien comment le livre s'avère la présentation la plus adéquate d'un art qui cherche jusqu'à l'absurde à évacuer toute référence à un objet, serait-il une « entité ». Le texte analyse en effet les conditions de l'exposition (elle



1. Cuneusement, cette appellation, appelée à se maintenir, fut très tôt refusée par tous les artistes, à l'exception de Kosuth, et même par ceux qu'elle semblait concerner directement. Pour des raisons opposées: chez les uns (comme Weiner) parce qu'en réduisant l'œuvre au concept, elle s'avérait trop étroite; chez les autres (en particulier les membres d'Art & Language) parce qu'un usage galvaudé lui conférerait une acception trop large!

2. Cf. en particulier *Note Topography for Text Book or Encyclopædia from 1965-1966* (1966).

3. Ce que nous fûmes en développant à tort cette interprétation dans « Les Livres d'artistes », *Nouvelles de l'estampe*, n° 86, mai 1986, p. 56-57. Pour notre excuse, Lucy Lippard elle-même est passée par cette interprétation: elle reconnaît en 1970 qu'elle ne comprend pas grand-chose à ce que dit Art & Language, mais qu'elle apprécie leur engagement et « l'humour occasionnel de leurs écrits » (*Six Years*, [...], op. cit., p. 151).

eut lieu) d'une « non-entité », un volume d'air contenu dans une pièce vide. Il examine dans quelle mesure il faut tenir compte du facteur sensoriel, c'est-à-dire de la sensibilité du public à la température, et jusqu'où il est bon de pousser le dépouillement de la pièce pour que l'extrême banalité visuelle ne devienne pas un facteur esthétique. Ainsi, quel sort faire aux bouches de climatisation et aux fenêtres de la pièce? Sans fenêtre, la pièce devient une espèce d'objet exposé pour lui-même; avec fenêtres, le volume ne peut plus être isolé de l'espace extérieur. On laissera donc des fenêtres apparentes, mais stores baissés. Quant à la couleur du plafond et des murs, elle sera neutre: blanche, grise ou crème, etc. La question pour ainsi dire épistémologique soulevée dans ce livre est celle-ci: montrer de l'air est-il montrer quelque chose (serait-ce rien) ou ne rien montrer? Et les auteurs d'ajouter: « On pourrait se poser ici la question de savoir s'il existerait une différence entre un modèle de "non-exposition" et un modèle qui n'expose rien¹. »

Ce dernier livre a pour but d'interroger la notion d'objet dans l'art, aux frontières de l'imperceptible: l'air ne se voit pas, mais les variations de température se sentent. L'ouvrage est un instrument critique, mais pour Art & Language il est aussi un travail relevant des arts visuels. C'est là qu'est le problème le plus délicat. D'un côté, en effet, ce texte, un des premiers du groupe, reste lié à une exposition dont il est le commentaire. Les textes ultérieurs – nous en avons mentionné quelques-uns – existeront comme production textuelle autonome. Interrogé sur la différence de nature entre le premier et les seconds, Terry Atkinson répond au nom du groupe qu'il n'y en a aucune, que la distinction reproduirait « les perpétrations traditionnelles de la critique d'art² ». C'est assurément une revendication répandue chez les artistes contemporains de refuser d'abandonner aux critiques le monopole de l'analyse de leurs œuvres.

Mais elle prend un tour particulier chez les conceptuels qui incluent le discours critique en tant que tel dans leur travail. À partir du moment où les artistes se définissent eux-mêmes comme des concepteurs d'œuvres qui existent du fait même qu'elles sont énoncées, le métalangage ne fait qu'un avec le langage et le discours sur l'œuvre participe de l'œuvre, quand il n'est pas l'œuvre elle-même. Ainsi, par exemple, la position d'un Huebler est-elle complètement différente de celle d'un Buren. Celui-ci demande que l'artiste reprenne la parole au critique qui s'est arrogé le droit exclusif de commenter son œuvre. Mais il prend soin de préciser que les textes d'un artiste, et les siens au premier chef, ne sont pas de l'art, critiquant au passage ceux des conceptuels pour qui l'écriture ou la déclaration suffit à donner existence à l'œuvre³. Au contraire, Huebler considère et que ses textes font partie de son œuvre et qu'il détient la vérité sur celle-ci: « Ce que je dis fait partie de l'œuvre d'art. Je n'attends pas des critiques qu'ils disent des choses au sujet de mon travail. C'est moi qui leur dis de quoi il retourne⁴. » Non seulement l'artiste dénie au critique toute compétence particulière à parler de son œuvre, mais encore Mel Ramsden, du groupe Art & Language, établit dans un livre, *Model* (1968-1972), une simple liste de mots, un par page, empruntés aux deux premières lettres de l'alphabet et proposés aux critiques. Par un renversement étonnant des positions respectives, l'artiste entend faire œuvre en pourvoyant la critique d'un vocabulaire.

D'un autre côté, cependant, le refus de dissocier pratique artistique et activité critique va si peu de soi que devant l'incapacité du public à apprécier ces écrits du point de vue des arts visuels, le groupe Art & Language sera contraint de les intégrer à des installations qui situent explicitement ces textes à lire dans le « contexte » des arts plastiques, ainsi des fichiers de l'index déjà évoqué ou de l'exposition des écrits dans les vitrines

ou aux cimaises des galeries. Par contre-coup cependant, le public ne va pas se comporter en lecteur, mais en spectateur qui, dans ces productions linguistiques, perçoit le langage non comme un outil d'analyse, mais comme une forme artistique en tant que telle⁵. Or, Atkinson le précise, « pour nous, le langage est un moyen de conserver notre travail dans un contexte d'investigation et de questionnement⁶ ».

Pourquoi pas? Mais en ce cas, il eût fallu éviter que le langage, d'instrument qu'il était, ne devînt l'objet même de la recherche, ce qui est le cas dans certains des livres cités plus haut: que l'art soit assimilable à une proposition linguistique peut se discuter, que toutes les propositions (par exemple éthiques) ou que toutes les organisations (l'armée française, par exemple) soient justiciables d'une analyse logico-linguistique peut aussi se discuter. Mais cette dernière question relève de la sémiologie ou de la philosophie analytique, non plus de l'art. Et que l'on n'argue pas de la nécessité de questionner le questionne-

1. Terry Atkinson, Michael Baldwin, *Air-Conditioning Show / Frameworks*, non paginé.

2. « Perpétuation », comme s'il s'agissait d'un crime. Terry Atkinson, à Catherine Millet, « Entretien avec Art & Language », *Chroniques de l'art vivant*, n° 25, novembre 1971, p. 10 (repris dans *Textes sur l'art conceptuel*, op. cit., p. 41).

3. Daniel Buren, « Pourquoi des textes, ou le lieu d'où j'interviens », in *Five Texts*, New York, John Weber Gallery; London, Jack Wendler Gallery, 1974, et « Pourquoi écrire? ou une fois n'est pas coutume », in Daniel Buren. *Les Couleurs: Sculptures / Les Formes: Peintures*, Paris, Centre Georges-Pompidou; Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art & Design, 1981, p. 3-5. Textes repris dans Daniel Buren, *Les Écrits*, textes réunis et présentés par Jean-Marc Poinot, Bordeaux, CAPC musée d'Art contemporain, 1991, respectivement tome I, p. 323-327 et tome II, p. 321-325.

4. Douglas Huebler, cité par Seth Siegelaub, dans « On Exhibitions and the World at Large », loc. cit., p. 203, note 1.

5. Cf. Thomas Dreher, « Art & Language », *Artefactum*, avril-mai 1989, p. 4.

6. Terry Atkinson, à Catherine Millet, « Entretien avec Art & Language », loc. cit., p. 10 (repris dans *Textes sur l'art conceptuel*, op. cit., p. 41).

ment¹, car alors c'est dans l'impasse de la *regressio ad infinitum* que l'art ou la critique s'engage. Il est très significatif que le public ne s'y reconnaisse pas, qui tantôt lit mais ne voit rien parce qu'il n'y a rien à voir, tantôt voit mais ne lit pas car textes et livres sont exposés, d'ailleurs fréquemment ouverts à une page sous une vitrine, ce qui est la négation du livre et de la lecture.

À cet égard, les remarques d'un lecteur anglais averti, Brandon Taylor, sur la revue du groupe valent aussi bien pour ses livres. Bien que l'on ne le suive pas jusque dans sa conclusion, la description des termes du problème est juste: « Il est certain que la ressemblance visuelle entre les revues d'Art & Language et une publication comme *The Journal of Philosophy* était trop évidente pour qu'elle échappât – bien que pour l'essentiel on l'ait néanmoins laissé échapper. Et les pages intérieures de chaque revue, également, ont une ressemblance superficielle qui ne peut qu'avoir été voulue de la part des responsables d'Art & Language. Les notes, les symboles techniques des plus récentes formulations de la logique, même le personnel de la communauté philosophique, en particulier ceux qui constituaient l'avant-garde de la sémantique philosophique, tout cela fut invoqué, apparemment dans l'impunité. Et il y eut aussi une tentative pour mimer les procédés stylistiques et littéraires de l'écriture philosophique. En tant que pur phénomène, la nature parasite de cette entreprise n'est pas sans intérêt. Mais ce fut le contenu philosophique réel, ou plus exactement la manière de se réclamer de ce statut, qui, ironiquement, ménagea un mariage réussi avec la forme visuelle.

Car, tandis que le philosophe sympathisant était incapable de tirer grand-chose des arguments d'Art & Language, ceux qui n'étaient pas sympathisants furent incapables de tirer d'eux quoi que ce fût. [...] Qu'ils fussent considérés avec sympathie ou non, les efforts philosophiques de l'art textuel furent un échec saisissant, et ce fut cet affaiblissement même de sa capacité d'exposé déductif qui permit à sa visualité de gagner une place équivalente, à côté du contenu². » Résumons l'argument conclusif, assez spécieux: puisqu'on n'y comprend goutte, le texte s'offre visuellement au regard ainsi contraint au désintéressement. On peut toujours le concéder, mais il faudrait corrélativement admettre que l'hébetude du regard du béotien devant les pages d'un ouvrage de logique traduit une jouissance de l'œil proportionnelle à son incompréhension. Il est permis de douter d'une telle équation. Elle a également l'inconvénient de réduire la présence visuelle d'un texte à la dimension résiduelle de son intelligibilité. Il n'est pas sûr qu'il ne faille pas soutenir plutôt l'inverse: plus on comprend, mieux on voit, en particulier dans le cas d'un art qui, tout conceptuel qu'il soit, ne s'en réclame pas moins des arts visuels, comme d'un « contexte » seulement, il est vrai. Mais précisément, ce contexte est défini par l'utilisateur: « Ce travail est-il alors de l'art visuel? », demande Rudi Fuchs à propos d'un « énoncé » de Weiner. Il répond, en fidèle interprète (ou élève docile): « Cela dépend de l'utilisation [*use*] (de ce que l'on veut en faire ou de ce que l'on espère en faire); cela dépend aussi de la façon de lire ce qui est noté. L'utilisation du langage ne se conforme en aucune manière à l'utilisation du langage dans la poésie. La désignation du travail comme art visuel est seulement une question de commodité [*utility*]. (Il n'y a pas de raison de le nommer différemment³.) »

C'est le moment de mentionner au passage un petit livre de David Lamelas, *Publication* (1970), qui pose la même

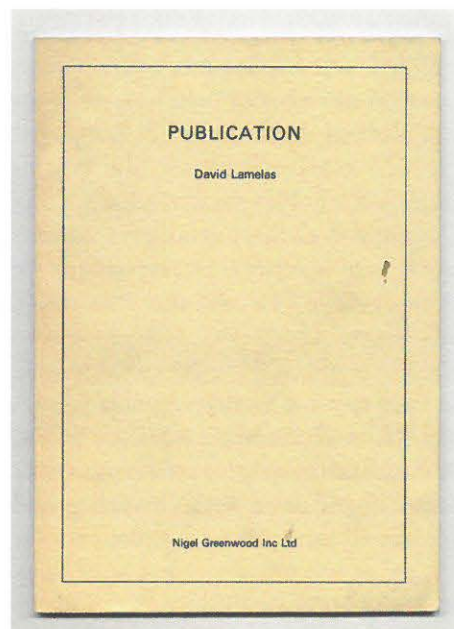
David Lamelas

Publication

London, Nigel Greenwood, 1970.

1 000 ex. 21 x 14,8 cm. 44 p.

Coll. particulière.



question. Pour y répondre, il réunit les contributions d'artistes et de critiques à qui il a envoyé trois propositions auxquelles ils sont invités à réagir: « 1. L'utilisation du langage écrit et oral comme Forme d'Art [*Art Form*]. 2. Le langage peut être considéré comme une forme d'art. 3. Le langage ne peut pas être considéré comme une forme d'art. » Quoi qu'il en soit de la diversité des réponses, il est significatif pour notre propos que l'artiste, dans une note introductive, définisse le livre qui publie les textes reçus en réponse à son enquête comme « la forme du travail », son œuvre donc, exposée comme telle à la galerie Nigel Greenwood, fin 1970.

Dernière question concernant les publications d'Art & Language, question à prendre en considération pour préciser la nature de l'utilisation invoquée par Rudi Fuchs en réponse à l'interrogation qu'il formulait: pourquoi éditer ces opuscules en un si faible tirage (de cinq à deux cents exemplaires, le plus souvent à cinquante), et qui plus est les signer, souvent même en tête des ouvrages (sur la page de titre ou la deuxième de couverture) alors que les noms des auteurs ne sont même pas imprimés sur la couverture des livres édités par le groupe? N'y a-t-il pas là, en dépit de la pauvreté

1. Terry Atkinson, *ibid.* (repris dans *Textes sur l'art conceptuel*, op. cit., p. 39).

2. Brandon Taylor, « Textual Art », in *Artists' Books*, catalogue d'exposition, London, Arts Council of Great Britain, 1976, p. 50-52.

3. Rudi H. Fuchs, in *Lawrence Weiner: A Selection of Works with Commentary by R. H. Fuchs*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1976, § 19.

Robert Barry

[Sans titre]

Torino, Sperone, 1970.

17 x 11,5 cm. 122 p.

Coll. particulière.

matérielle de ces livres, fréquemment reliés par une baguette de matière plastique ou des agrafes métalliques, le rétablissement de ce qu'Art & Language appelle « matérialisation », soit la production d'un objet-marchandise, ce que le groupe dénonce par ailleurs comme un préjugé fétichiste caractéristique de la bourgeoisie? Le seul véritable indice de l'appartenance des productions imprimées d'Art & Language au domaine de l'art serait-il finalement non pas visuel, mais économique? Sur ce point, David Lamelas est plus cohérent avec la nature linguistique de son travail quand il le fait éditer à mille exemplaires.

LE LISIBLE ET L'INVISIBLE

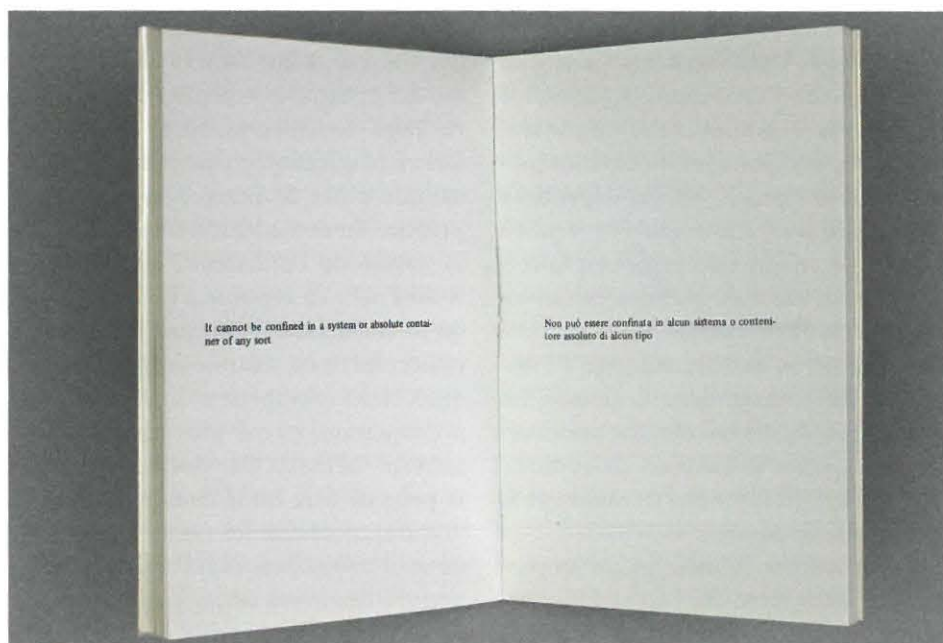
Il est possible, du reste, que pour certains artistes la page imprimée ne soit pas le comble de la dématérialisation de l'art, mais un pis-aller. Si, comme le soutient Seth Siegelaub, l'art conceptuel « va simplement d'esprit à esprit aussi directement que possible¹ », l'idéal serait de se passer de toute médiation, serait-elle linguistique. Telle est l'opinion de Jack Burnham: « Les propositions imprimées sont de l'art de fortune: le médium idéal de l'art conceptuel est

la télépathie². » Mais l'affirmation de Burnham, au demeurant non argumentée, ne saurait valoir pour tous ceux que son article prend en considération, en fait les quatre artistes du « January Show » de Siegelau. Tandis que Kosuth et Art & Language représentent le versant rationaliste de l'art conceptuel, d'autres artistes, tel Barry, illustrent assez bien son versant intuitif. C'est à ce dernier que correspondrait le mieux le premier des *Aphorismes sur l'art conceptuel* de LeWitt: « Les artistes conceptuels sont des mystiques plutôt que des rationalistes. Ils sautent à des conclusions que la logique ne peut atteindre. »

En cette hypothèse, la question n'est plus de se demander si le langage est une forme d'art ou si le concept d'art est artistique. On n'est plus du côté de la théorie mais du côté de l'expérience, d'une expérience intérieure de ce qui précisément échappe à la pensée discursive, voire à la nomination: « *Live in your head, vivez dans votre tête* », lit-on sur la couverture du catalogue de l'exposition de 1969, *Quand les attitudes deviennent forme*. L'exemple de Barry irait dans ce sens, qui travaille sur la transmission invisible des ondes, les perceptions inconscientes, sur l'inexperi-

mable et l'imperceptible, sur le sentiment de l'inconnu. C'est vraisemblablement lui qui a inspiré à Burnham cette idée de télépathie. En 1969, en effet, il nomma l'une de ses œuvres *Telepathic Piece*: elle consistait à tenter de communiquer au public une série de pensées non transmissibles par le langage ou par l'image³. Pour l'exposition « Prospect 69 », sa pièce était constituée par les idées qui naîtraient dans l'esprit des visiteurs à la lecture d'un entretien qu'il publiait dans le catalogue et dans lequel il expliquait la nature de ce projet⁴. À la fin de la même année, il fit plusieurs expositions qui consistaient à fermer la galerie pendant toute leur durée, de façon à faire comprendre que l'art n'était pas quelque chose qu'on pût présenter entre des murs. Sur les cartons d'invitation, et le *Bulletin 17* de la galerie Art & Project qui en tenait lieu, en plus des indications habituelles de dates, heures d'ouverture et adresse, on pouvait lire que, pendant l'exposition, la galerie serait fermée.

Le cas de Robert Barry est tout à fait intéressant, car il fournit l'exemple d'un artiste qui n'utilise pas les mots pour se débarrasser de la perception, ni pour remplacer la sensibilité par la conception. Avec lui, l'art conceptuel, qu'il vaudrait mieux nommer art textuel car le mot n'est pas le véhicule du concept, se transforme en une méthode pour aiguïser et raffiner à l'extrême nos capacités de perception, portées jusqu'aux limites de l'imperceptible. La vraie nature de la perception serait non dans ce que les sens nous donnent de manière distincte, mais dans tout ce que le sujet perçoit si confusément qu'il n'en a pas toujours conscience; en quelque sorte ce que Leibniz appelait les « petites



1. Seth Siegelaub, « On Exhibitions and the World at Large », *loc. cit.*, p. 203 (nous soulignons).

2. Jack Burnham, « Alice's Head: Reflections on Conceptual Art », *loc. cit.*, p. 37 (trad. française, « Alice's Head. Réflexions sur l'art conceptuel », *loc. cit.*, p. 49).

3. Cf. Lucy Lippard, *Six Years*. [...], *op. cit.*, p. 98.

4. Robert Barry, in *Prospect 69*, *op. cit.*, p. 26.

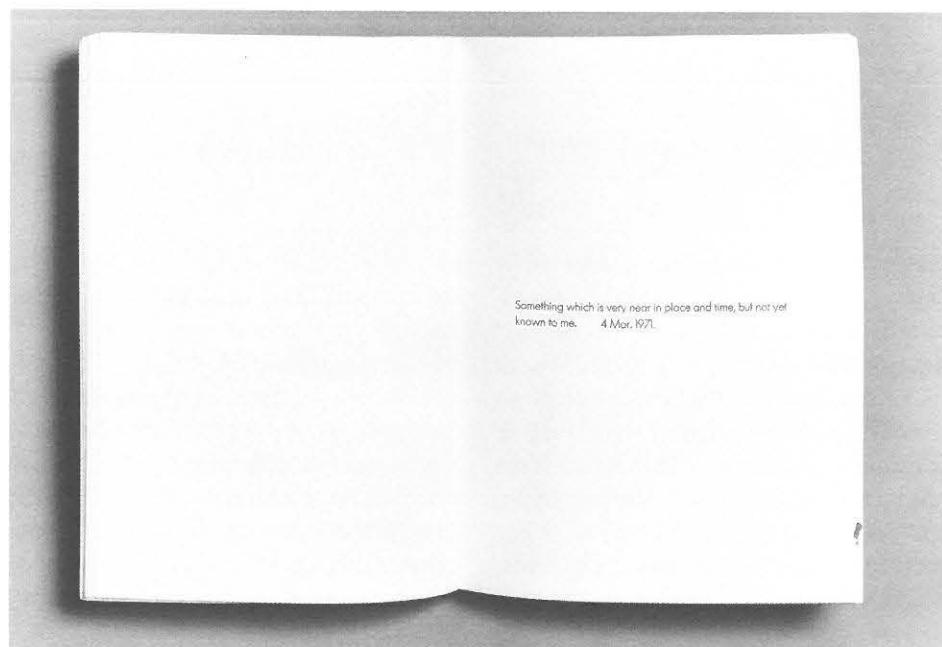
Robert Barry

30 Pieces as of 14 June 1971

Köln, Gerd de Vries/Paul Maenz, 1971.

29,7 x 21 cm, 67 p.

perceptions », qui nous affectent sans que pourtant nous en ayons connaissance. La fonction de l'art selon Barry est de nous aider à augmenter l'acuité de notre conscience, sa sensibilité, en nous rendant attentif, par exemple, à « quelque chose qui est très près de moi dans l'espace et le temps, mais ne m'est pas encore connu ». Cette phrase, « *Something which is very near to me in place and time, but not yet known to me* », est imprimée en simples caractères noirs, dans un corps supérieur à la normale, exactement au milieu du recto de chaque page blanche d'un livre d'assez grand format, à la couverture de papier glacé sur laquelle se lit uniquement le nom de l'artiste. Elle se répète trente fois, identique, la seule différence tenant à la date qui l'accompagne, comme pour indiquer la chronologie d'une expérience déterminée malgré le flou de la formulation, menée ou plutôt vécue



entre le 2 août 1969 et le 14 juin 1971. Ce livre, dont le titre est donné à la fin¹, *30 Pieces as of 14 June 1971*, peut se lire comme on lirait un livre d'exercices perceptuels, au sens où l'on parle d'exercices spirituels, comme une méditation insistante sur l'imminence de l'invisible, comme un entraînement répété, qui requiert du temps, à l'intuition de l'imperceptible. Intuition indéfiniment différée, mais à laquelle il importe de rester ouvert.

L'invisible n'est cependant pas l'immatériel, mais plutôt – on peut le définir à peu près comme le fait Merleau-Ponty, dont Robert Barry a été un lecteur attentif² – cette doublure du visible qui n'est pas un autre monde, mais la profondeur même du monde et, pour Barry, une condition de la perception. Ses premiers travaux, avec le fil de nylon, le gaz ou les ondes, en donnaient une première approche, encore naïve. « Je m'intéressais à des choses intangibles et incommensurables, physiques mais métaphysiques dans leurs effets³. » Barry reprend à son compte une idée finalement classique de la fonction de l'art : celle d'un « faire voir » ou d'un « rendre visible ». Avec cette différence, toutefois, qu'il l'étend à la totalité de l'être et de sa conscience, la perception étant une opération de l'esprit qui dépasse la vision. Dans cette perspective, les mots sont le véhicule paradoxal de la perception de l'imperceptible, plus exactement de l'inaïperçu⁴. C'est là qu'on ne peut poursuivre jusqu'au bout le rapprochement esquissé avec la pensée du philo-

sophe dans *Le Visible et l'Invisible*. Le mode d'existence de l'invisible étant, selon Merleau-Ponty, le secret, l'invisible n'est ni du non-visible ni du visible en puissance, mais l'« écran » sans lequel il n'y aurait pas de vision. Cette négativité consubstantielle à la perception comme à la conscience, cette « cécité », est la condition même de la vision⁵. C'est pourquoi le rêve télépathique de Barry, celui d'une sensibilité sans la médiation du corps, est ce qui l'éloigne à la fois du philosophe de la chair, pour lequel il n'y a de perception qu'incarnée, et des conceptuels, pour lesquels il convient de se passer de toute perception.

Si l'on voulait associer un autre philosophe à Barry, ce ne serait donc pas non plus un logicien aride de la philosophie analytique ni un structuraliste déconstructeur⁶, mais plutôt un penseur-écrivain-musicien, expert à travailler les mots jusqu'à ce qu'ils forment l'informulé, un philosophe de l'impondérable et de l'insaisissable, des confins de la conscience, du sens infini des petites choses, du « je ne sais quoi » et du « presque rien ». Un pointilliste, peut-être, certainement pas un pointilleux. Un petit livre édité par Yvon Lambert en 1972, *It is... it isn't...*, approche l'indéterminé (*it*) à l'aide d'adjectifs successivement affirmés et niés, à raison d'un par page : « *it is allowed / questionable / vulnerable / [...] / it isn't unaffected / isolated / empty / [...] / definite / conclusive / or finished...* ». La prédication ne ressortit pas ici, comme chez Art & Language, à l'analyse des

1. Le premier livre édité de Robert Barry, en 1970 chez Sperone à Turin, n'a pas de titre.

2. « Je dirais que Merleau-Ponty traitait de sujets qui me semblaient intéressants, qu'il clarifiait et trouvait les mots pour des choses avec lesquelles je luttais dans mon propre travail. [...] C'est un auteur qui s'intéresse de toute évidence au visuel et à la perception. Parmi les sujets qu'il traitait, le concept d'invisibilité était vraisemblablement un des plus intéressants. » (Jochen Matthies, « Entretien avec Robert Barry », *Revue d'esthétique*, n° 44, op. cit., p. 153.)

3. Robert Barry, in Ursula Meyer, *Conceptual Art*, op. cit., p. 40 (repris dans *L'Art conceptuel, une perspective*, op. cit., p. 118).

4. Au sens fort que Jean-Luc Marion donne à ce qu'il nomme « l'invisu » (dans un chapitre où il met abusivement à mal l'art conceptuel) pour le distinguer de l'invisible : « L'invisu relève certes de l'invisible, mais ne se confond pas avec lui, puisqu'il peut le transgresser en devenant précisément visible. » (*La Croisée du visible*, Paris, Éditions de La Différence, 1991, p. 51.)

5. Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1988, p. 196 et 308. Cet ouvrage a été traduit en anglais en 1968, année où Barry commence ses travaux sur l'invisible.

6. En dépit de Robert C. Morgan qui insiste dans une analyse plutôt pesante sur « l'importance du paradigme structural de Barry », en convoquant Saussure, Lévi-Strauss, Derrida, etc. Cf. « Robert Barry: Return to the Visible », *Arts magazine*, vol. LXII, n° 6, Avril 1988, repris sous le titre « Robert Barry: le retour au visible », in *Art conceptuel I*, op. cit., p. 60.

Robert Barry

It is... it isn't...

Paris, Yvon Lambert, 1972.

17 x 11 cm. 76 p.

propositions, mais à l'expérience de la distance ontologique, celle de la difficulté à définir l'inconnu, en lui attribuant des qualités, plutôt vagues, affirmées ou niées. Un seul adjectif au milieu de chaque page, afin d'inciter le lecteur à le considérer isolément, à être attentif à ses résonances particulières en lui. En effet, le « contexte » qui donne sens n'est pas la suite, à dessein discontinue, des mots, comme ce serait le cas dans une phrase

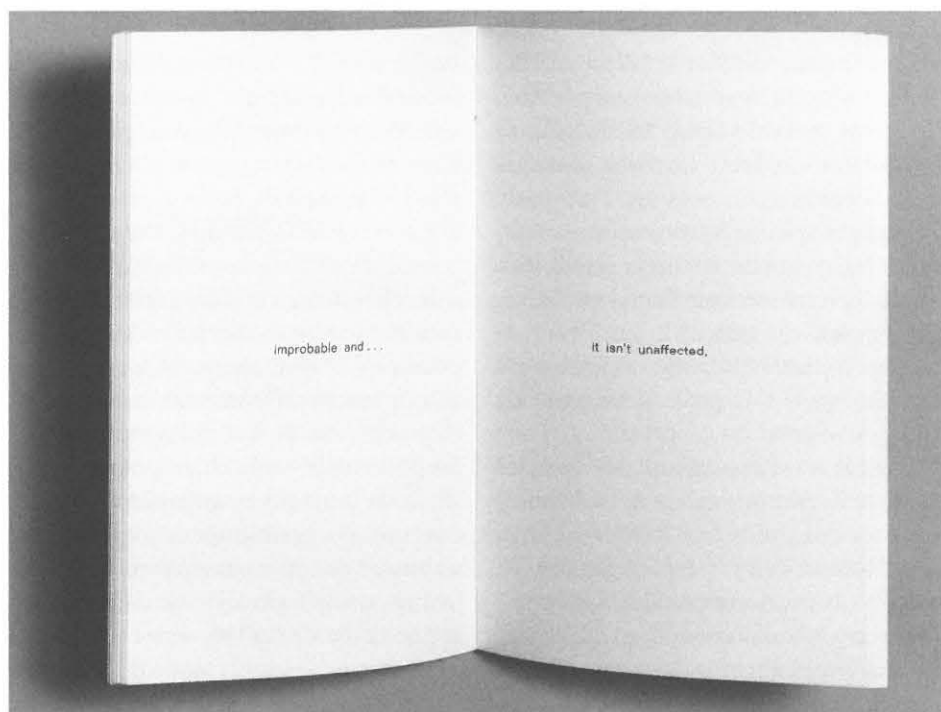
consisterait à construire une situation, un contexte. Sauf qu'à l'inverse, le travail avec les conditions de la perception ne fait pas oublier le conditionné, c'est-à-dire le perçu. De même, il est quelque peu excessif de soutenir que « Barry ne travaille pas avec les mots ». Il le fait, mais à un niveau bien différent de celui d'Art & language ou de Kosuth : celui, dit-il, du « langage au niveau le plus fondamental – nous ne parlons pas

deux pages qui se font face et qui, pour cette fois, sont liées par *and*, d'ailleurs également suivi de points de suspension, indiquant le prolongement malgré le passage de l'affirmation à la négation : *improbable and...*, à gauche ; *it isn't unaffected*, à droite. Continuité d'un processus, discontinuité des éléments : telle est bien la dynamique primaire d'un livre. Rien n'interdit d'ailleurs d'envisager l'hypothèse selon laquelle le *it*, le sujet évasif dont parle le livre, serait le livre même³. Tous les adjectifs peuvent lui convenir, jusqu'à la négation terminale de son caractère fini, abouti, achevé. Dans sa tentative pour se définir (*it is... it isn't...*), le livre, comme l'œuvre qu'il est, thématise sa résistance à la définition. Mais cet indéfinissable dont il est lui-même un exemple, il offre de l'approcher dans l'expérience de la lecture, elle aussi virtuellement infinie, toujours recommencée. Ce qui va dans le sens de notre analyse est qu'à propos de son premier livre, sans titre, publié en 1970 par Sperone, dont chaque double page porte une phrase (en anglais sur la page de gauche, en italien sur la page de droite), non suivie d'un point, Barry a explicitement dit qu'il est « à propos de ce qu'est un livre », qu'il n'a « ni commencement ni fin, c'est-à-dire que lorsque vous arrivez à la dernière page, vous pourriez simplement recommencer » : « Il s'agit de tourner les pages, d'avoir affaire à la phrase en tant que phrase au centre de la page, et je dirais que cette forme de base ou cette approche se retrouve virtuellement à travers tous les autres livres⁴. »

liée, mais la conscience du lecteur dans laquelle chaque adjectif vient prendre une coloration singulière et essayer ses pouvoirs d'évocation. Le texte lui-même ne cherche pas à être mystérieux, mais à éveiller le rapport de chaque lecteur au mystère. Il peut éventuellement désigner l'œuvre, cela ne changera rien au fait que celle-ci ne s'accomplit qu'en prenant consistance dans l'esprit ou le sentiment du lecteur. Lucy Lippard remarque que parler de lecture à propos de ces œuvres de Barry est manquer leur portée : « Lire n'est pas le mot juste ; Barry ne travaille pas avec les mots ; il communique des conditions¹. » Là serait le point commun de Barry avec les conceptuels. Comme chez eux, l'œuvre

de linguistique ». Et il ajoute aussitôt : « Nous habitons le langage. Le langage nous crée². »

Le dernier mot du livre, *finished* – qui est ce qu'il dit, le mot de la fin, mais qui, précédé de la négation (*it isn't*) n'achève rien – est suivi de points de suspension. Peut-être conviendrait-il de rapprocher ces points de suspension du fonctionnement en boucle des projections de diapositives sur carrousel dans une œuvre voisine intitulée *It is*, de 1970. Un livre, pourtant, même s'il est possible de le reprendre, n'est pas un cycle, mais une structure linéaire orientée qui a un début et une fin. Et même ici un point central de rebroussement, quand le *it is* se renverse en son contraire, *it isn't*, sur



1. Lucy Lippard, « Robert Barry Presents Three Shows [...] », in *Six Years*, [...], op. cit., p. 232 (repris dans *L'Art conceptuel, une perspective*, op. cit., p. 121).

2. « Discussion » entre René Denizot et Robert Barry, in René Denizot, *It's about time. Il est temps*, Paris, Yvon Lambert, 1980, p. 38.

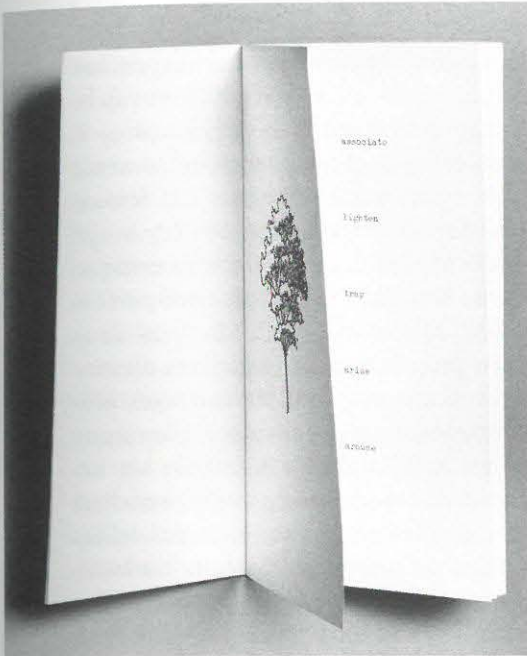
3. *Ibid.*, p. 58.

4. *Ibid.*

Robert Barry

Robert Barry

Amsterdam, Art & Project, 1974.
300 ex. 21 x 10 cm. 20 p.
Coll. particulière.



Dans ces livres de mots, qui traitent de l'invisible, la photographie est inattendue. Elle aura été précédée par le dessin, dans un livre de 1974, par exemple, où alternent silhouettes d'arbres et colonnes de mots (Robert Barry, 1974) : comme le mot dans le langage, l'arbre est un repère dans le monde. Quand la photographie sera introduite, tardivement, ce sera de manière franchement optique, de façon que le lecteur ne puisse jamais oublier qu'elle ne donne que ce qui tombe sous la mécanique de la vue, qui n'est pas toute la perception. Lorsque Barry utilisera des images photographiques, il les inscrira dans un cercle, rappelant celui de la projection en

boucle de ses carrousels, mais aussi celui de la lentille de l'œil ou de l'appareil photographique. Du moins peut-on le supposer : le cercle focalise, attire l'attention sur ce qu'il enferme. Alors, les pages deviennent noires, comme dans une salle de projection, ou comme dans la *camera obscura*. Sur leur recto sont centrés tour à tour mots imprimés en blanc ou photographies en couleurs inscrites dans leur *tondo*.

Un livre fascinant et étrange, paru à l'occasion d'une double exposition de Barry aux musées d'Eindhoven et d'Essen, *Belmont 1967*, a un air de souvenir et d'anniversaire. Peut-être parce que sa quatrième de couverture indique à côté du nom de l'artiste la date de 1977, soit exactement dix ans après celle du titre indiquée sur la première de couverture ; peut-être aussi parce qu'un mot isolé sur une page parle de « célébrer » et que nombre de photographies ont un air indéfinissablement autobiographique, qu'accentue leur progression quasi narrative, très inhabituelle chez l'artiste : au début, des paysages le long d'un chemin qui semble mener à une maison ; ensuite, des groupes de personnages en amicale ou joyeuse réunion. Il y a dans les livres de Barry des secrets offerts à qui sait voir ; voir de cette vision qui ne s'arrête pas à la pellicule des apparences optiques, mais en part. C'est du reste le but général de son art d'aider le lecteur, on l'a dit, non à mieux lire mais à mieux percevoir, même quand il ne lui donne que des mots. Dans ce livre où ils alter-

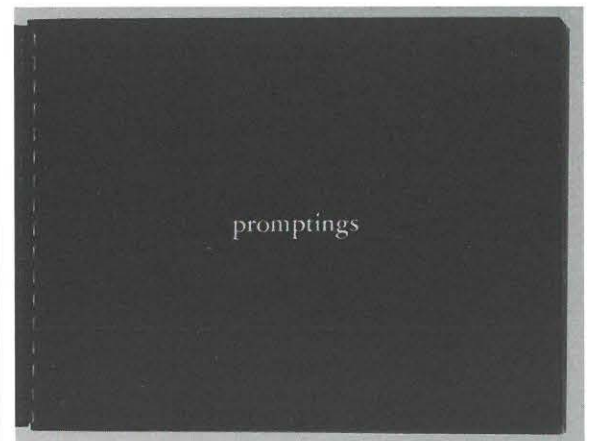
Robert Barry

Belmont 1967

[Eindhoven, Van Abbemuseum ; Essen, Museum Folkwang, 1977.]
[750 ex.] 21,3 x 27,7 cm. 79 p.
Coll. particulière.

nent avec les images, ils rayonnent du centre de la page noire vers le lecteur auquel ils s'adressent, tandis que les photographies, inscrites dans leur cercle et découpées en couleurs sur le noir de la page, semblent au contraire entraîner le spectateur dans le « cercle » d'une perception intériorisée de l'anecdote, tournée vers ce dont les apparences ne sont que l'indice ou, pour le dire plus justement après Jankélévitch, la pudeur¹. S'il est vrai que ce livre a trait au souvenir, la photographie ne peut renvoyer à quoi que ce soit de visible.

On ne sait de quels souvenirs il s'agit. Barry, au rebours de tant d'artistes conceptuels, accompagne rarement la publication de ses œuvres de textes explicatifs. Jamais un livre ne donne de clefs pour son interprétation. Ici, pourtant, ce titre avec indication de lieu et de date : Belmont, en 1967, si l'on en croit les biographies de l'artiste², c'est, à l'occasion d'une bourse du Whitney Museum, la rencontre avec Ad Reinhardt qui meurt la même année. Le livre s'ouvre sur la photographie d'une route bien droite, suivie de celle d'un chemin tortueux qui, d'après la suite, conduit à une maison. Sur la page qui les sépare, on lit le mot *promptings* qui signifie « impulsions », mais, au pluriel, évoque irrésistiblement en anglais l'aiguillon de la conscience (*the promptings of conscience*). Il se clôt par la photographie d'un homme au regard ardent dans un visage émacié, sous une ampoule nue, le seul portrait de ce livre



1. Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, tome II, *La Méconnaissance*.

Le Malentendu, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 63.

2. Cf. *L'Art conceptuel, une perspective*, op. cit., p. 55, par exemple. Cf. aussi Robert Barry lui-même, dans un entretien avec Robert C. Morgan (« The Discussion », in Robert Barry, ed. Erich Franz, Bielefeld, Karl Kerber, 1986, p. 97) : l'année 1967 est une « époque cruciale », celle de l'abandon de la peinture.

qui contient pourtant beaucoup de personnages. Ce portrait est précédé du mot *distance* et suivi du mot *gift* (don), dernier mot du livre. Vérification faite, le pressentiment qu'il pourrait s'agir de Reinhardt se confirme.

Ce livre, le plus narratif de Barry, ne préserve pas le mystère de l'expérience comme on garde un secret; il fait mieux: il transmet la qualité de mystère d'une rencontre dont on ne saura rien, si ce n'est qu'elle fait un trou dans la vie, comme dans ce livre dont les autres images ont comparativement l'air d'anodins souvenirs de vacances. Ainsi annoncé par la « distance » et suivi par le « don », le visage de Reinhardt qui va mourir exprime cette « proximité de l'insaisissable » qu'en son chapitre introductif à *L'Effroi du beau* Jean-Louis Chrétien relève dans le rapport d'intimité à autrui, avant d'en retrouver les marques dans le rapport à la beauté: « Je peux douter que soit inépuisable le lointain qui reste au loin; peut-être s'appauvrira-t-il d'être approché. Mais le lointain qui au plus près de moi est venu s'offrir à moi suscite un désir qui n'est pas issu de son manque, mais de son avancée même, et dont l'insatiabilité n'est pas de déception, mais de plénitude¹. » Le livre, dix ans après la rencontre, répond et vit de cette plénitude contre laquelle l'éloignement de la mort ne peut rien. Après cela, la question de savoir si les versos entièrement noirs de chaque page du livre sont une réminiscence des *black paintings* des dernières années de Reinhardt n'est qu'un détail sans importance. Depuis 1970, dans ses montages pour appareil de projection, Barry intercalait des diapositives noires entre ses diapositives de mots, elles-mêmes sur fond noir. Mais tandis que le noir est pour Reinhardt un point d'aboutissement où s'abolit le règne de l'apparence, il est chez Barry la condition d'apparition de la blancheur des mots et de la couleur des images, autant de lumières gagnées sur l'obscurité. Mais pas contre elle: soutenue par elle, plutôt.

L'obscurité est le fond sur lequel apparaissent les images des choses, comme le silence l'est pour les mots: le silence, dit Barry, « c'est le monde dans lequel les choses existent. Vous ne pouvez avoir les mots sans le silence². » Ainsi silence et obscurité, vide et rien, n'ont-ils pas un sens mystique chez Barry, car ils sont l'« entre-deux [*in-between*] des choses »: entre les réalités visibles, entre le mot et l'image, entre l'œuvre et celui qui la regarde, entre ce dernier et « lui-même regardant la pièce³ ». Obscurité et silence, vide et rien sont donc aussi importants dans son travail que les images des choses ou les mots mêmes: c'est ce qui est là (espace) et ce qui se passe (temps), quoique inaperçus, entre deux mots d'une liste qu'on lit, entre deux pages qu'on tourne. De cet entre-deux, Barry cherche à rendre le lecteur conscient. Et ce, depuis le début de son travail: dans le numéro 6 (July 1969) de la revue d'Acconci, 0-9, la table des matières annonçait deux contributions de Robert Barry, intitulées: « The Space Between Pages 29 & 30 » et « The Space Between Pages 74 & 75 ».

L'œil qui lit n'est donc pas pour Barry l'œil désincarné de la *theoria*: l'œil écoute aussi et par là se rapproche de ce dont il est séparé. Les mots imprimés, soigneusement choisis et ordonnés⁴, sont adressés à qui les regarde. Ce faisant, les mots deviennent un pont sensible, non plus une coalition de signes abstraits, entre qui écrit et qui lit. « [...] J'ai recours aux mots parce qu'ils vont vers le spectateur pour lui parler. Les mots viennent de nous. Nous pouvons nous relier à eux. Ils jettent un pont par-dessus le gouffre qui sépare le spectateur de l'œuvre. Quand je lis des mots, quand je lis un livre, c'est presque comme si l'auteur me parlait. La page semble se lire à moi. Elle semble me parler. Les mots ont beau être imprimés, ils s'adressent à moi⁵. » Les mots ne sont donc ni l'objet de l'œuvre, ni même son médium; ils sont une voix, c'est-à-dire du sens incarné.

Ils en appellent aussi à un esprit incarné, lequel n'est pas indifférent à la nature du papier, à la typographie, à la mise en page, soit au livre incarné, si l'on peut par là désigner à la fois ce que dit le livre et ce que Valéry a appelé « le physique du livre ». Sa critique du dédain dans lequel on tient parfois la réalisation matérielle du livre vaudrait pour la plupart des livres d'artistes conceptuels dont les ouvrages gris contiennent de mauvaises photographies, sont imprimés sans soin sur un papier de médiocre qualité, abondent en coquilles et sont souvent mal reliés. « Rien ne mène à la parfaite barbarie plus sûrement qu'un attachement exclusif à l'esprit pur. On méprise les objets et les corps. [...] J'ai connu de très près ce fanatisme. Il me souvient d'un temps où je méprisais dans les livres tout ce qui n'était pas lecture. Il m'eût suffi de chiffons souillés de tête de clous. Je me disais qu'un méchant papier, des caractères écrasés, une mise en page négligée, si toutefois le texte même était fait pour le séduire, devaient contenter un lecteur véritablement spirituel⁶. » Rien de cette barbarie dualiste dans le cas de Barry, chez qui la sensibilité à l'imperceptible commence à s'exercer dès que le regard et la main se portent sur le livre: disposition des mots dans l'espace de la feuille, qualité du papier, format, etc. Le lecteur de Barry n'est ni seulement un intellect ni seulement un œil. Par là, il n'est pas non plus seulement un lecteur,

1. Jean-Louis Chrétien, *L'Effroi du beau*, Paris, Éditions du Cerf, 1987, p. 13-14. Cf. aussi p. 56-57.

2. Robert Barry, « Les mots sont des objets d'art », entretien de Robert Barry avec Denis-Laurent Bouyer et Richard Klein pour la revue *SANS TITRE*, n° 42, mars-avril 1998. Repris dans *Un mobile home dans le désert*, préface de Michel Baudson, Bruxelles, La lettre volée, 1998, p. 218.

3. Robert Barry, « Discussion » entre René Denizot et Robert Barry, *loc. cit.*, p. 46. Barry revient souvent, en d'autres endroits, sur l'importance de cet « entre-deux ».

4. *Ibid.*, p. 78 et 80.

5. Robert Barry, « The Discussion », *loc. cit.*, p. 75.

6. Paul Valéry, « Livres », in *Pièces sur l'art*, *op. cit.*, p. 25-26.

Robert Barry

Come on

Gent, Imschoot, 1987.
21 x 14,8 cm. 144 p.

Robert Barry

There it is

Aachen, Ottenhausen, 1982.
20,3 x 20,3 cm. 52 p.
Coll. particulière.

mais quelqu'un qui, en lisant, éprouve ce que c'est que lire.

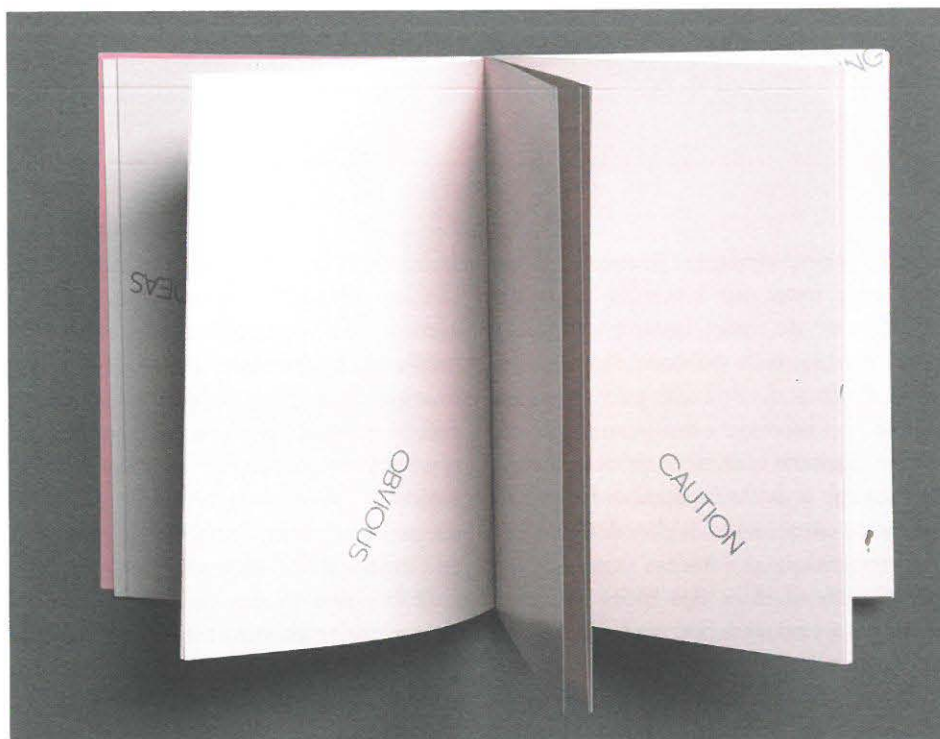
Avec Barry, on s'est écarté des « purs glaciers de l'esthétique » conceptuelle, comme on pourrait presque dire avec les mots de Mallarmé, qui concevait de ce séjour glaciaire des « lassitudes lucides¹ ». On en est à belle distance avec un livre plus tardif, *Come on* (1987), tout de couleur rose, les mots délicatement imprimés à l'encre argentée. Des mots qui ne sont plus immuablement centrés sur la page comme dans les livres du début², mais, comme dans les œuvres murales apparentées, sont en déséquilibre, inscrits en diagonale, parfois à l'envers, pris dans un mouvement de rotation. Ce mouvement, page après page, les éloigne du centre, les pousse vers les bords, parfois les coupe ou les expulse de la page, vidée alors de toute inscription. Bien qu'il n'y ait toujours qu'un mot ou qu'une expression par double page, leur dynamisme est tel qu'à première vue, feuilletant l'ouvrage, on a l'impression après la rigueur répétitive des premiers livres d'une sorte de



1. Stéphane Mallarmé, lettre à Henri Cazalis de juillet 1866, in *Correspondance I* (1862-1871), recueillie, classée et annotée par Henri Mondor et Jean-Pierre Richard, Paris, Gallimard, 1959, CX.

2. Il semble que ce soit avec le livre *There it is* (1982) que les mots aient commencé à quitter le centre de la page.

3. Robert Barry, « The Discussion », loc. cit., p. 90.



désordre. L'adresse au lecteur y est explicite car sur la première page, qui fait fonction de page de titre et est, au demeurant, la seule de ce livre assez épais où le mot soit imprimé au milieu et à l'horizontale, on lit : « *come on* ».

Ensuite, si l'on prend la peine de reprendre plus attentivement le livre en suivant l'ordre des pages, si donc on le lit, l'on se rend compte qu'il est très discrètement constitué de trois séquences, au cours desquelles différents mots font le tour complet de la double page dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, selon un mouvement circulaire dont la poussée centrifuge s'accroît de séquence en séquence. Ainsi, au début de la deuxième, un mot, *somehow*, est-il revenu là où il était au début de la première, à l'horizontale sur la page droite, sauf qu'il se trouve chassé du centre vers son bord droit. Dans cette séquence, à la différence de la précédente, des mots sont amputés, car ils sont conduits à déborder des pages. Au début de la troisième séquence, la double page où l'on attend le mot initial est vide. Mais en raison du rythme acquis, on sait qu'il est là, invisible, illisible, au-delà du bord droit. Quelques pages, au milieu et à la fin, sont elles aussi dépourvues de toute inscription, même partielle.

Devant ces pages d'un rose saumon intense, presque kitsch, le lecteur des livres de Barry fait l'expérience concrète que la lecture d'un livre n'est pas qu'une

reconnaissance de mots. Parlant de la couleur, l'artiste explique à propos de ses tableaux : « Son choix n'est pas différent de celui des mots [...]. La couleur caractérise l'espace, ou le contexte des mots. Tous les éléments fonctionnent les uns avec les autres et s'affectent les uns les autres, mais chacun semble aussi préserver sa propre individualité. C'est pourquoi j'utilise relativement peu d'éléments. Mais cela devient presque une espèce de jonglerie délicate de faire que tout continue à se déplacer dans l'espace tout en espérant que tout ne s'effondre pas³. » Ce qui vaut pour les tableaux vaut *a fortiori* pour le livre, où s'articulent en outre des pages à des pages, soit des espaces à d'autres espaces, suivant une temporalité qui est en l'occurrence celle de l'éviction progressive des mots hors de la page. Plus le lecteur avance dans sa lecture, plus s'accroît la dispersion des mots, voire leur disparition.

Le mouvement linéaire du livre est-il ce qui conduit le livre hors du livre ? N'y va-t-il pas plutôt d'une expulsion des mots hors du livre par le livre ? De fait, la disparition du lisible ne fait pas « s'effondrer » le livre, dont la rose présence des pages ne se laisse pas oublier comme pourrait le faire le blanc de feuillets conventionnels. Si de plus le lecteur se souvient de l'invitation qui lui est faite à la première page, *come on*, il notera que les derniers mots lisibles

sont *all over*, « partout » (non pas en tout lieu, mais sur toute la surface). Le *all over* du rose, comme on parle de la technique du *all over* dans un tableau abstrait de Pollock, peut signifier qu'avec cet ouvrage est mis en question le rôle du livre comme support réservé au langage et à l'information linguistiquement exprimable (celle des images photographiques). Même quand les formes identifiables des mots ont disparu, il y a encore à percevoir. Les mots ne sont donc qu'une des composantes du livre, fondamentale peut-être, mais non unique. C'est pourquoi ce livre peut, de son propre mouvement, créer une tension croissante entre sa nature matérielle (la séquence de ses pages) et la définition de sa fonction comme support des mots que la séquence met progressivement en cause, sans que cela menace sa cohésion. Il est admirable qu'il y parvienne essentiellement avec le moyen – les mots – dont il se propose d'affaiblir l'importance. L'effacement du lisible commence en effet dès la mise en espace et la rotation des mots sur la double page, ce qui contribue non seulement à en gêner la lecture, mais aussi à les faire apparaître comme autant d'éléments participant à la visualité du livre plutôt que comme des termes à lire. Le retrait du lisible, vecteur de l'invisible, s'accompagne d'un déploiement proportionnel du visible, au cœur même du lisible. Si, pour Barry, on l'a montré, l'œil ne lit pas seulement les mots, mais les écoute, il peut aussi les voir, tout simplement. Le livre, dont la fortune conceptuelle repose sur sa capacité à éliminer de l'objet d'art ses caractéristiques sensibles, ici les réintroduit.

LAWRENCE WEINER,
POUR CONCLURE

De l'opposition des livres de Barry à ceux d'Art & Language se dégage un enseignement important: l'impasse du livre strictement conceptuel a l'intérêt de mettre à mal le lieu commun selon lequel le livre d'artiste en général serait

le fruit par excellence d'une intellectualisation de la pratique artistique – « l'art comme idée » – et, à ce titre, l'un des meilleurs instruments de sa dématérialisation. Barry est là pour montrer sur pièces qu'avec les mots et la pensée, il n'y va pas nécessairement d'un art du concept, en admettant que l'expression ait un sens, mais d'un art de l'inaperçu, de l'inouï ou de l'impensé. Les mots peuvent être mis au service d'une conscience perceptive accrue et les livres de mots revêtir une dimension discrètement sensible avec laquelle la pensée n'est pas incompatible. Car toute pensée n'est pas opératoire ou logique, production de concepts ou de relations entre concepts. Si les livres ultra-conceptuels ont une portée autre qu'historique, celle-ci est surtout négative. Elle réside dans la démonstration de l'inanité d'un projet artistique qui prétend liquider la perception au profit de la seule conception, la vision au profit de la seule lecture. Cette ambition dépasse certes le domaine du livre. Mais soulignons ce paradoxe: bien loin que le livre serve au mieux cette esthétique, c'est lui qui en montre le plus crûment l'absurdité, dans la mesure où il cherche la confrontation avec ce dont il s'avère la caricature, notamment le livre de savoir (logique, philosophie, sciences).

Aussi à la question que pose Burnham: « L'art peut-il se libérer des effets de la page dactylographiée en se bornant à adopter la forme imprimée¹? », il faut répondre que cette libération n'est pas artistiquement souhaitable parce qu'elle implique une double négligence: d'une part, celle de l'affinité des mots imprimés avec la page et celle, corrélative, des propriétés du support qu'est la page; d'autre part, pour ce qui nous occupe, celle du rassemblement des pages qui fait un livre. Or, cette seconde négligence est précisément le lot de la plupart des livres conceptuels. Il n'est pas opportun de « se libérer des effets de la page dactylographiée » quand la plupart du temps, chez les artistes conceptuels, on méconnaît l'éventua-

lité de tels effets. Il y aurait plutôt à les rechercher et à les exploiter. Le danger est effectivement dans la proximité avec les productions langagières, ainsi que le pense Burnham; mais ce danger ne tient pas, comme il le croit, à la confusion possible de l'art conceptuel avec elles du seul fait qu'il n'use que de mots, comme la littérature savante ou poétique. Il résiderait plutôt dans leur commune ignorance du caractère propre de la page en tant qu'espace et du livre en tant que séquence.

De ce point de vue, et de quelques autres, Lawrence Weiner, qui, à partir de 1973-1974, fait peindre ses énoncés sur les murs des lieux où il expose ou bien les développe dans des livres, mais n'expose plus des textes imprimés ou dactylographiés, peut aider à préciser l'apport spécifique du livre dans le domaine général d'un art essentiellement textuel. Précisons la question. Non sans provocation, Daniel Buren mit en cause l'art conceptuel dans un texte demeuré célèbre, intitulé « Mise en garde », publié la première fois en français dans le catalogue de l'exposition « Konzeption – Conception », conçue par Konrad Fischer pour le musée de Leverkusen. Son principal grief est celui-ci: les artistes conceptuels prétendent se débarrasser de l'objet, mais, en exposant des concepts, ils rétablissent frauduleusement l'objet tout en forgeant une mons-

1. Jack Burnham, « Alice's Head: Reflections on Conceptual Art », *loc. cit.*, p. 37 (trad. française, rectifiée, « Alice's Head. Réflexions sur l'art conceptuel », *loc. cit.*, p. 48).

2. Daniel Buren, « Mise en garde », in *Konzeption – Conception*, *op. cit.*, non paginé (repris dans Christian Schlatter, *Art conceptuel, formes conceptuelles*, *op. cit.*, p. 411-419). Le texte a été modifié et traduit en anglais sous le titre « Beware! », *Studio International*, vol. CLXXIX, n° 920, March 1970, p. 100-104 (repris dans Daniel Buren, *Five Texts*, *op. cit.*, et dans Christian Schlatter, *ibid.*, p. 421-433). Cette version modifiée a été publiée en français sous le titre « Mise en garde n° 3 », *VH 101*, n° 1, printemps 1970, p. 97-103. Une dernière version est parue dans *Les Lettres françaises*, 17 juin 1970, p. 26-29, sous le titre « Mise au point (Mise en garde n° 4) ». Ce sont les trois versions françaises qui ont été recueillies dans Daniel Buren, *Les Écrits*, *op. cit.*, tome I, Bordeaux, CAPC musée d'Art contemporain, 1991, p. 85-97, 113-123 et 135-147.

truosité : des « concepts-objets² ». Dans le même catalogue, Broodthaers semble apporter de l'eau au moulin de Buren. À moins qu'en contre-faisant l'esprit conceptuel il ne procède par l'absurde à une critique du même genre, avec l'humour qui est son arme principale et qui fait défaut à Buren. Sa contribution au catalogue comme à l'exposition est une lettre à l'en-tête de son musée fictif d'art moderne. Elle en décrit les éléments paradoxaux (caisses d'emballage et cartes postales de reproduction), pose quelques questions au sujet du musée et se termine ainsi : « Je vous propose comme participation à l'exposition *Concept Art* la reproduction précise de cette lettre dans le catalogue et c'est au niveau de la page que je souhaite qu'elle soit présentée. (C'est-à-dire que le catalogue serait ouvert sur une table ou sur le mur...) Trouverons-nous, alors, réponse à ces questions ? ou encore un rapport étrange entre ces termes d'art et de concept ? Imaginons, en attendant, cher Monsieur (chers amis), le texte réel et la réalité du texte comme un seul monde¹. » Quoi qu'il en soit de l'intention, sans doute parodique, de Broodthaers, sa contribution résume la contradiction d'un art qui se sépare de l'objet et du monde pour se prendre lui-même comme objet et comme monde, au point de ne plus faire de différence entre les signes et les choses et de nier la différence entre lan-

gage et réalité (« le texte réel et la réalité du texte comme un seul monde »). Telle est la circularité d'un art qui fait de la reproduction ou de la documentation l'objet même de l'art : c'est une page du catalogue reproduisant ce qui est déjà de l'ordre de l'information (la lettre et la déclaration d'intention) qui doit être l'œuvre exposée dans une exposition réduite elle-même à son catalogue.

Un critique perspicace, Max Kozloff, a montré comment ce genre de position « fanatiquement tautologique » était politiquement « hautement conservatrice² », pour autant que la description ou l'énoncé du principe se suffisent et dispensent de toute exécution, tandis que chez les artistes Fluxus ils ne valent que comme des propositions d'actions à effectuer. C'est la raison pour laquelle, ajouterons-nous, les livres de ceux-ci ont à voir avec l'utopie révolutionnaire, avec l'espoir d'inscrire l'art, compris comme libre exercice de l'imaginaire, dans la réalité, alors que les livres des tenants de « l'art comme idée » sont des manipulations rhétoriques ou des jeux logiques qui ne prêtent à conséquence ni artistiquement (sous la forme d'une *réalisation* artistique) ni socialement (sous la forme d'une intervention dans la *réalité*). Or, dans cet article, c'est Weiner qui fait l'objet des plus vives critiques, car l'auteur lui reproche en substance sa mauvaise foi : d'une part, Weiner se proclame (alors) marxiste ; d'autre part, sa « déclaration d'intention », déjà citée et commentée, établit son indifférence à la réalisation de ses « œuvres », qui n'ont pas besoin d'exister hors de leur énonciation, la présentation matérielle n'étant qu'une « condition » d'existence de l'œuvre parmi d'autres également possibles.

La question qu'il faut ici examiner est donc de savoir si les livres de Weiner ne sont que des moyens d'enregistrer ses énoncés ou si, en quelque manière, ils en sont des objectivations particulières, c'est-à-dire des « réalisations », soit des « œuvres » ou des ouvrages au sens classique d'*opera*, lequel présup-

pose un travail d'élaboration spécifique en vue du livre. Dans cette hypothèse que nous faisons nôtre, le livre ne serait plus le médium favori d'un art *in absentia*. Il serait plutôt ce que, dans un jugement rétrospectif sur sa production de livres en 2002, Weiner décrit à Judith Hoffberg (directrice de la revue californienne *Umbrella*, consacrée aux publications d'artistes) comme « un médium très fluide », capable à la fois de « s'adapter au matériau présenté » et de « réadapter la structure de ce qui peut y être mis³ ».

Il convient de noter au préalable que Weiner est un artiste qui, en dépit d'une apparente stabilité dans l'utilisation du langage comme matériau d'élection, n'a cessé d'évoluer, et il n'est pas indifférent que cette évolution soit plus apparente dans ses livres que dans son œuvre murale. L'un des traits du radicalisme de l'art conceptuel est que ses sectateurs font d'emblée parfaitement ce qu'ils font et sont condamnés ensuite à la répétition ou à des concessions par rapport à leur rigueur initiale. Sans échapper complètement à ce destin et même si ses derniers livres sont généralement décevants, l'art de Weiner a, au cours des années soixante-dix, gagné en justesse et en évidence. Il est en tout cas remarquable que parmi les artistes conceptuels, seuls Barry et Weiner aient su se renouveler dans la création de leurs livres et, plus simplement, éprouver la nécessité d'en faire de nouveaux jusqu'à présent ; la production de Kosuth a connu une interruption de près de vingt ans⁴, celle d'Art & Language n'a duré que le temps de la période militante et démonstrative de l'art conceptuel et, on l'a montré d'un exemple, les livres tardifs de Huebner ne sont pas les plus convaincants de son œuvre.

Depuis le début des années soixante-dix, Weiner refuse d'être catalogué « artiste conceptuel ». Dès 1972, il affirme que « l'art conceptuel est une voie sans issue⁵ », ce qui en anglais se dit significativement « ruelle aveugle (*blind alley*) », sans visibilité. Peu après,

1. Marcel Broodthaers, in *Konzeption – Conception*, op. cit., non paginé.

2. Max Kozloff, « The Trouble with Art-as-Idea », *Artforum*, September 1972, successivement p. 37 et 36.

3. « Lawrence Weiner in Conversation with *Umbrella on Books* », *Umbrella*, vol. XXVI, n° 1, May 2003, p. 6. (Repris, comme la plupart des références qui suivent, sous le titre « A Conversation with Judith Hoffberg on Books », dans *HAVING BEEN SAID: Writings and Interviews of Lawrence Weiner 1968-2003*, ed. Gerti Fietzek & Gregor Stemmerich, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2004, p. 419.)

4. Jusqu'à *Letters from Wittgenstein, Abridged in Ghent* (1992) et *Two Oxford Reading Rooms* (1994), réussites notables.

5. Lawrence Weiner, entretien avec Willoughby Sharp, « Lawrence Weiner at Amsterdam », *Avalanche*, n° 4, Spring 1972, p. 73. Cet entretien éclairant a été traduit en français par François Perrodin dans un numéro de la revue *Pratiques. Réflexions sur l'art*, n° 19, « Lawrence Weiner. Collection Public Freehold », automne 2008, p. 58-78.

il insiste, déclarant que « l'art conceptuel n'existe pas », au sens où un art du concept est une contradiction dans les termes et où dans leur pratique « tous les artistes [sont] matérialistes¹ ». Pourtant, la distinction entre l'art et ses matériaux, comme entre l'art et sa matérialisation, est ce qui fait de Weiner un compagnon de route du mouvement conceptuel. Contrairement à de nombreuses déclarations ultérieures dont la précédente est un exemple, dans l'entretien factice de Weiner avec Arthur Rose, alias Kosuth, qui est le premier recueil de ses propos, il refusait d'être qualifié de « matérialiste » : « Être matérialiste veut dire qu'on s'implique avant tout dans les matériaux, alors que je m'implique avant tout dans l'art. On pourrait dire que les matériaux sont le sujet, mais que la raison d'être va loin au-delà des matériaux vers quelque chose d'autre, ce quelque chose d'autre étant l'art². » Mais la contradiction est levée, d'une part, si l'on admet, au début des années soixante-dix, une certaine prise de distance de Weiner avec l'art conceptuel comme art de l'idée, et d'autre part, si l'on comprend cet « au-delà » comme il doit l'être : un dépassement du stade des matériaux, non son économie ou sa mise entre parenthèses au profit des idées.

En effet, chez Weiner, à l'inverse des conceptuels, et on l'a évoqué à propos de ses *statements* en début de chapitre, la réalisation précède l'expression linguistique. Celle-ci est un aboutissement du travail artistique, voire du travail d'atelier, un *terminus ad quem*, non un point de départ ; point de départ sans arrivée pour la plupart des autres conceptuels quand il est une remontée aux conditions idéelles de l'art, en deçà de toute réalisation nécessaire : « Ce qui m'intéresse quand je fais une pièce, explique Lawrence Weiner, c'est de trouver un matériau et de travailler avec lui. Mon travail est vraiment matérialiste, comme celui de la sculpture historique. C'est la raison pour laquelle je suis un artiste d'atelier. Ensuite, je fais une tra-

duction du matériau dans la langue. *Mais le matériau seul, sans la langue, perd son sens*. Tout travail d'un artiste a un titre. Le titre, c'est mon travail. [...] Ce n'est pas une question de poésie, ni une question d'émotion. *J'ai besoin de la vérité du matérialisme pour faire ensuite la traduction*³ », laquelle est seule à être rendue publique, à la différence de la plupart des artistes conceptuels pour qui l'œuvre est sa « documentation », exposée et vendue à ce titre.

Trois brèves remarques, provoquées par cette citation, et une question qui nous reconduit au livre. Premièrement, l'insistance sur le matériau et la construction en atelier interdisent de ranger sans précaution le travail de Weiner sous la rubrique d'une « dématérialisation de l'art ». C'est contre celle-ci qu'il éprouve finalement le besoin de s'affirmer « matérialiste » et d'éviter par là d'être inféodé à un art exclusivement idéal. Il souligne le double rôle, actif et passif, du langage, à la fois instrument et matière d'un travail qui « utilise le langage comme un matériau et comme un moyen de présenter [ses] idées⁴ ». Ajoutons à cela que le langage est pour lui un medium démocratique qui, comme la photographie, permet de s'adresser à un public plus large⁵. Deuxièmement, l'accent mis sur son matérialisme n'amène pas Weiner à contredire la déclaration faite à Arthur Rose, car il ne remet nullement en cause la distinction essentielle entre le travail préparatoire avec les matériaux et le *statement*, résultat pouvant seul être livré, en tant qu'œuvre, au public. Troisièmement, il convient de distinguer entre la « vérité », portée par le matériau, et le « sens », porté par le langage, sens qui est compris comme une « traduction » du travail matériel en sa légende, laquelle en donne la signification, signification *a posteriori* et non *a priori* : ainsi l'énoncé, qui est l'œuvre proprement dite pour Weiner, est-il le « titre » d'une réalisation concrète conduite par là à son achèvement. Le titre est donc l'œuvre sous sa forme accomplie, le dernier acte de l'artiste.

Loin de se borner à prescrire une œuvre possible, l'énoncé chez Weiner est donc le résultat d'une construction effective et sa représentation, dans l'acception intellectuelle du terme : sa description par les moyens du langage, sa transcription verbale, son unique trace linguistique ; sa possible réalisation postérieure telle que l'envisage la « déclaration d'intention » n'en sera jamais qu'une « illustration⁶ », soit un exemple parmi d'autres. *TRACES* est du reste le titre du deuxième livre de Weiner, dont il sera question plus loin, et il ne contient que des énoncés. Weiner inverse donc les rapports usuels entre le langage et l'objet dans l'art conceptuel où, en règle générale, la représentation précède toute présentation qu'elle rend secondaire ou superflue, l'œuvre se ramenant à son « projet » ou à sa prescription. Tandis que Weiner déclare : « Le concept (idée) d'un effort (travail) sans un engagement [*commitment*] n'est pas une hypothèse raisonnable⁷. » Alors, et voici la ques-

1. Lawrence Weiner, entretien avec Irmeline Lebeer, « Le rouge aussi bien que le vert aussi bien que le jaune aussi bien que le bleu », *L'Art vivant*, n° 45, décembre 1973-janvier 1974, p. 6. (Repris dans Irmeline Lebeer, *L'art? c'est une meilleure idée! Entretiens 1972-1984*, op. cit., p. 214.) Il est instructif de lire cet entretien à la suite de celui de W. Sharp, cité *supra*, dont il reprend et prolonge certains points.
2. Lawrence Weiner, in Arthur Rose, « Four Interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner », loc. cit., p. 83 de la traduction française, modifiée car elle traduit *something else* (« quelque chose d'autre ») par « un ailleurs », ce qui fait contresens non seulement avec le texte original mais avec la pensée de l'artiste, peu enclin à la métaphysique, comme l'indique le titre de son entretien avec J.-M. Poinot, cité note suivante.
3. Lawrence Weiner, « Je n'ai pas de conversation avec le ciel », entretien avec Jean-Marc Poinot, *Beaux-Arts*, n° 65, février 1989, p. 33 et 34 (nous soulignons). On a rappelé au début de ce chapitre que l'art conceptuel se caractérise par l'abandon du travail à l'atelier, devenu un simple « bureau » comme dit Lucy Lippard (*Six Years*, [...], op. cit., p. 42).
4. Lawrence Weiner, « Lawrence Weiner at Amsterdam », loc. cit., p. 72.
5. « Benjamin Buchloh in Conversation with Lawrence Weiner », in Alexander Alberro and Alice Zimmerman, Benjamin H. D. Buchloh, David Batchelor, *Lawrence Weiner*, London, Phaidon, 1998, p. 23.
6. Lawrence Weiner, *ibid.*, p. 66.
7. Lawrence Weiner, « Notes from Art (4 pages) », *Art Journal*, numéro spécial « Words and Wordworks » dirigé par Clive Phillpot, vol. XLII, n° 2, Summer 1982, p. 125.

Lawrence Weiner

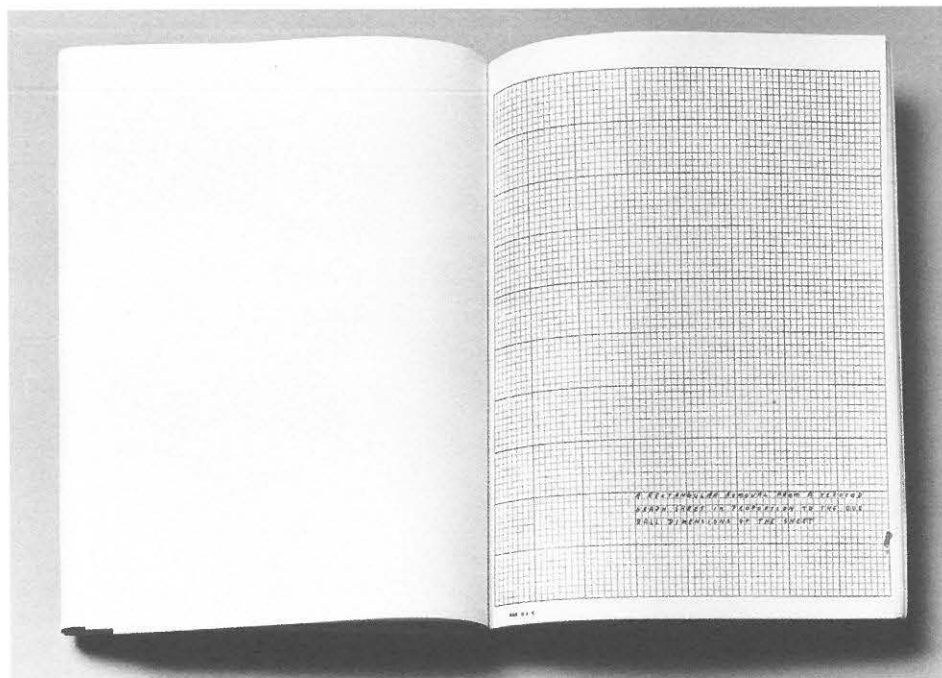
Contribution au Xerox Book

New York, Seth Siegelau / John W. Wendler, 1968.

1 000 ex, 27,7 x 20,6 cm, 370 p.

tion, qu'est donc un livre de Weiner ? un « titre » ou un titre mis en livre, c'est-à-dire un énoncé non séparé de sa matérialisation, de sa présentation dans une structure déterminée ? D'un côté, en effet, Weiner affirme que « l'on peut raconter un livre d'après sa couverture », c'est-à-dire essentiellement d'après son titre, souvent un énoncé ; de l'autre, il ajoute aussitôt, dans la même phrase, que « le livre occupe un espace de fonctionnement à l'intérieur de n'importe quel contexte dans lequel il se trouve ». Cette proposition est assez déterminante pour qu'il l'ait mise en épigraphe à la section « livres » du catalogue raisonné de ses publications¹. En quoi consiste cet « espace de fonctionnement » doté d'autonomie ? Avant d'essayer de répondre à cette question, remarquons que c'est une idée à laquelle Weiner tient beaucoup car il y insiste encore en 2002, en en faisant une condition *sine qua non* de l'existence d'un livre : s'il n'est pas « *self-contained* (indépendant) », dit-il à Judith Hoffberg, « le livre n'a pas de raison d'exister² ».

Un événement décisif dans le rapport de Weiner au langage et à l'imprimé fut, en 1968, la destruction malveillante³ d'une de ses sculptures : un réseau de poteaux et de ficelle quadrillant le terrain de football du Windham College, à l'exception d'une parcelle rectangulaire, conformément à une pratique de la découpe et du prélèvement (*removal*) alors caractéristique de son travail de sculpteur comme de peintre. Il n'en resta que la description qui parut ensuite dans le



numéro cinq (1968) de la revue *S M S* sous forme d'une reconstitution schématique sur du papier vinyl finement quadrillé, dessinée par les trois mots qui en énumèrent les éléments : *turf*, *stake*, *string* (gazon, piquet, ficelle). Suit, dans le *Xerox Book*, à la fin de la même année, la formulation écrite d'un travail conçu pour ce livre, répétée à l'identique sur vingt-cinq pages successives de papier également quadrillé. Tient-elle lieu d'une réalisation qu'en l'occurrence l'utilisation de la photocopie dans le livre eût pourtant rendue facile ? Rien n'est moins sûr car l'énoncé : « Sur une feuille de papier quadrillé photocopié, enlèvement d'une surface rectangulaire proportionnelle aux dimensions totales de la feuille », est précisément disposé en une sorte de bloc imprimé, approximativement rectangulaire, dans le quart inférieur droit de chaque page. La même année encore, paraît le premier livre de Weiner, *STATEMENTS*, dont le contenu a été décrit plus haut sous ses publications successives (livre, revue *Art-Language*, catalogue raisonné), lesquelles tendent à montrer qu'à cette date Weiner n'attache pas de signification artistique particulière à une présentation sous forme de livre. En l'occurrence, il se contente d'y recueillir des énoncés antérieurs, très hétérogènes, chacun présenté aussi en un pavé de lettres plus ou moins rectangulaire. La différence, cependant, des deux dernières publications avec la première dans *S M S*, est importante : les mots

ne servent plus à représenter métaphoriquement sur la page une sculpture en laissant en blanc une surface analogue à celle qu'elle-même réservait dans la réalité ; c'est ce blanc qu'ils accaparent. Le vide dont la sculpture délimitait les bords, cet espace négatif de la réserve ou du prélèvement, ce sont les mots qui en l'occupant le découpent. Il n'est plus besoin de sculpter en creux. Les mots s'en chargent. C'est ce que Weiner, dans de nombreuses déclarations ultérieures, appelle « présentation » et qu'il oppose à la métaphore. Ainsi le livre devient-il à son tour une sorte de clôture qui, en délimitant un espace, permet à un contenu de se manifester, comme on le lit dans un ouvrage de 1978, *WITH A TOUCH OF PINK* : « *A content becomes obvious by the enclosure of a space.* » C'est donc dès le premier livre, préparé par la participation au *Xerox Book*, que naît, empiriquement, cet « espace de fonctionnement » autonome qu'est le livre, avant que Weiner en formule explicitement la nécessité. On est bien dans la logique « matérialiste » revendiquée par l'artiste.

Le deuxième livre, bilingue (italien⁴ et anglais), *TRACCE TRACES* (1970), n'a ni l'hétérogénéité du premier ni son caractère descriptif. Plus de phrases, mais une série de verbes de même nature : des participes passés, isolés, sans sujet ni objet, dont on peut imaginer qu'ils concernent diverses manipulations imposées à quelque chose d'indéfini, peut-être à un matériau

1. Dieter Schwarz, *LAWRENCE WEINER: BOOKS*

1968-1989, CATALOGUE RAISONNÉ, Köln,

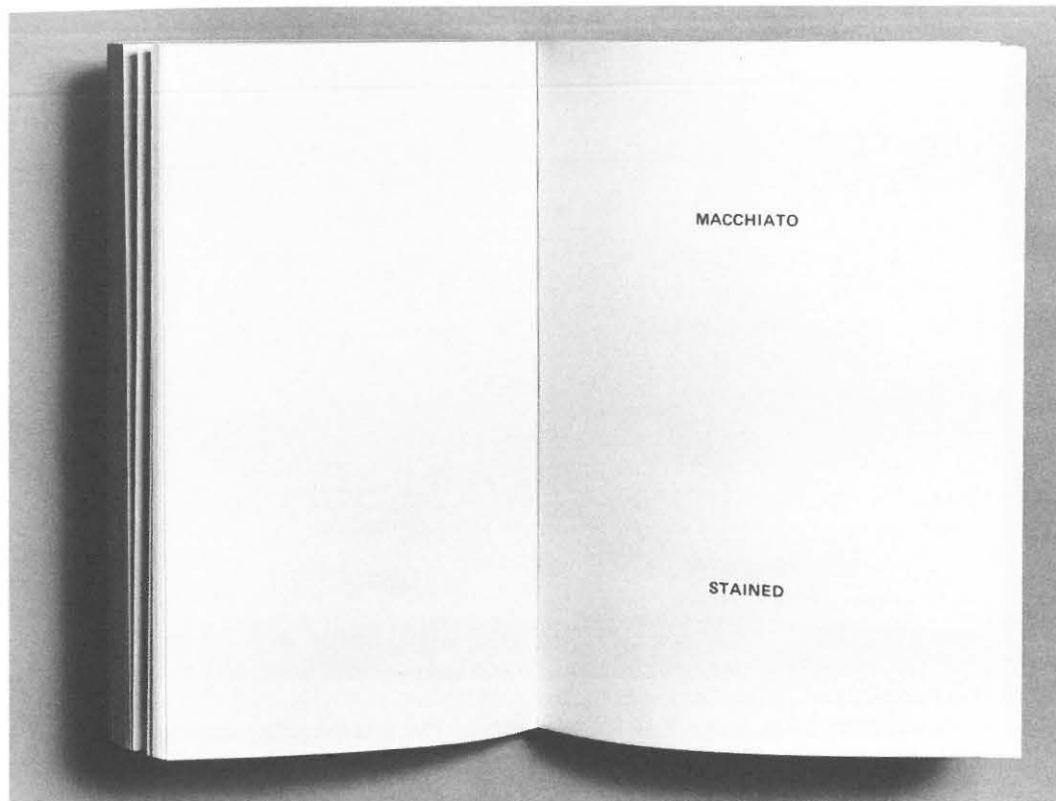
Buchhandlung Walther König ; Villeurbanne,

Le Nouveau Musée, 1989, p. 9.

2. Lawrence Weiner, « Lawrence Weiner in Conversation with Umbrella on Books », *loc. cit.*, p. 8.

3. En fait, cette destruction fut une réaction de défense contre une intrusion : l'aventure apprit à Weiner que l'art ne doit pas « s'imposer », comme dans ce cas en occupant un lieu qui appartient à d'autres, mais se proposer. D'où la prise en considération ultérieure du récepteur et de sa liberté de réaliser ou non ce qui n'est qu'une proposition.

4. La traduction en italien a été faite par Anne-Marie Sauzeau.



Lawrence Weiner
TRACCE TRACES
 Torino, Sperone, 1970.
 [1 000 ex.] 17 x 11 cm. 110 p.

non précisé. À moins que, suivant une suggestion séduisante de Cameron¹, cette succession de verbes fasse le tour des traitements du matériau pictural par les artistes contemporains, notamment expressionnistes (« jeté » vaudrait pour Pollock, « versé » pour Morris Louis, « tacheté » pour Sam Francis, mais « fendu » ferait songer aux toiles de Fontana, par exemple). Un manifeste en négatif, en quelque sorte, imprimé pour la première fois en capitales impersonnelles, délibérément à rebours de tous ces verbes qui, pour la plupart, supposent une forte implication subjective. Or, toute subjectivité artistique démonstrative répugne à Weiner, car elle lui paraît ôter au spectateur sa liberté en réclamant une adhésion immédiate, sans condition et sans réflexion. Il va même plus d'une fois jusqu'à parler de fascisme pour fustiger la manière dont cet art du geste s'impose irrationnellement à la sensibilité du spectateur. Il n'en va pas ainsi de la lecture qui, dans le livre ou ailleurs, fait appel à ses capacités de compréhension, d'imagination, d'interprétation, d'utilisation. Le rapport aux mots lus n'est jamais de fascination, mais d'appropriation ou de refus. « *Learn to read art* », qui est une formule favorite de Weiner, est pour lui un impératif moral et politique avant d'être un principe artistique. Lire un

énoncé, c'est, au lieu de se soumettre à une œuvre, réaliser librement la pièce : « Au moment où vous la lisez, vous la construisez afin de la comprendre. Et c'est cette manière de la construire qui m'intéresse vraiment². » Telle est la portée véritable de la « déclaration d'intention » de l'artiste. Elle n'est pas indifférence conceptuelle à la réalisation de l'œuvre, elle est extrême attention à la liberté concrète du « récepteur ». À cet égard, il n'est pas inutile de connaître les conditions de parution de *TRACCE TRACES*, telles que les rapporte Dieter Schwarz : « *TRACES* est paru en 1970 dans le cadre d'une exposition à la galerie Sperone à Turin. Dans ce cas, le livre ne remplaçait pas le local d'exposition manquant [ce fut le cas pour *STATEMENTS*], mais présentait un groupe d'œuvres dont un petit nombre seulement étaient également exposées dans la galerie. Les œuvres étaient donc simultanément présentées dans deux contextes et, pour bien démontrer leur fonctionnement différent, les œuvres exposées étaient à vendre tandis que celles offertes seulement dans le livre demeuraient non vendables et attribuées par Weiner à la catégorie « domaine public » (*public freehold*)³. » Toute une philosophie du livre se dégage de cette distinction entre la sphère marchande de la circulation réduite des

œuvres, liée à la propriété privée, et la libre circulation, non soumise au marché, d'œuvres qui peuvent être le bien commun de nombreux lecteurs, facilement et à moindre frais. Mais, justement, le livre est ici considéré encore uniquement dans son rôle purement véhiculaire, non dans ses possibilités d'organisation particulière des énoncés. Dans *TRACCE TRACES*, d'ailleurs, l'organisation est réduite à sa plus simple expression : un verbe traduit en deux langues, au recto de chaque page. Il reste que la communication des œuvres par le livre est pour Weiner, à la différence de la plupart des artistes conceptuels, une préoccupation primordiale et le restera. En 1977, à l'enquête d'*Art-Rite* sur le livre d'artiste, il répond ceci, imprimé en capitales comme le sont désormais ses énoncés et les titres de ses livres : « ILS (LES LIVRES) SONT PEUT-ÊTRE LE MOYEN LE MOINS CONTRAIGNANT POUR TRANSMETTRE DE L'INFORMATION DE L'UNE À L'AUTRE (SOURCE)⁴. » Le livre est pour l'artiste une situation d'utilisation, un « contexte » socio-économique de diffusion avant d'être un medium aux virtualités artistiques singulières. Cela est si vrai qu'au moment où il a déjà une dizaine de livres à son actif, dont on verra que certains sont des travaux pourtant tout à fait originaux, tirant un parti exemplaire des vertus formelles du livre, Weiner soutient que l'idéal serait pour lui de disposer régulièrement d'une colonne dans un journal⁵. Toujours est-

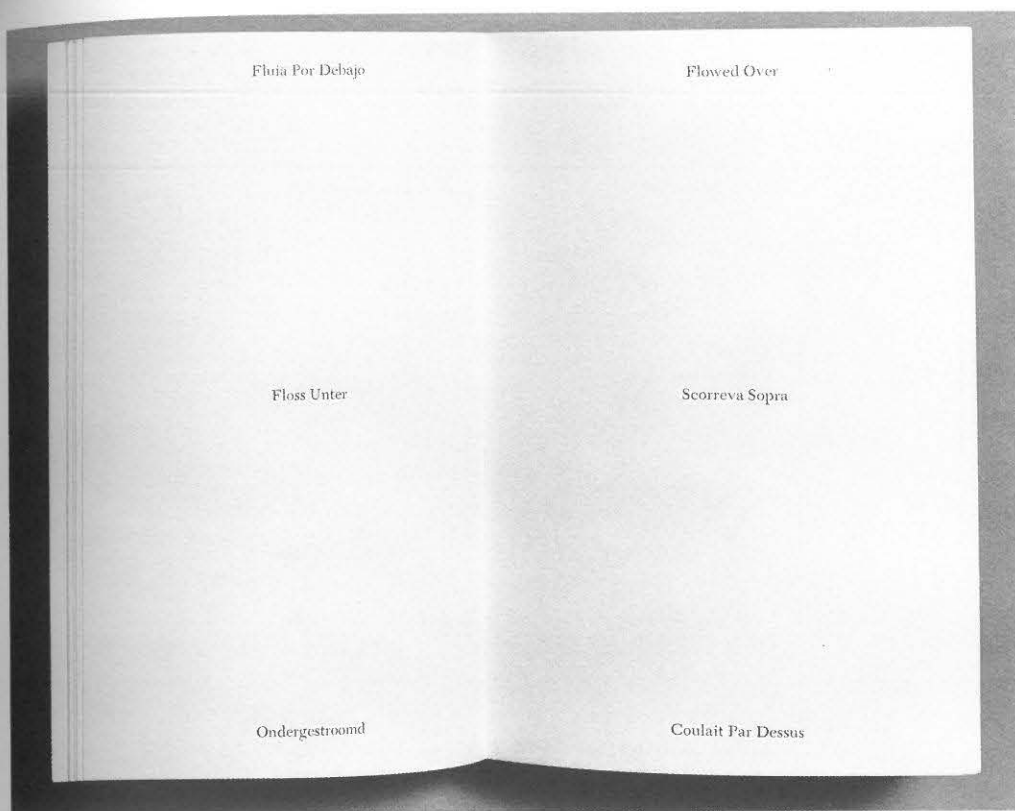
1. Eric Cameron, « Lawrence Weiner: The Books », *loc. cit.*, p. 4.

2. Lawrence Weiner, « Le rouge aussi bien que le vert aussi bien que le jaune aussi bien que le bleu », *loc. cit.*, p. 7 (repris dans Irmeline Lebeer, *L'art? c'est une meilleure idée!*, op. cit., p. 217).

3. Dieter Schwarz, *Lawrence Weiner: Books 1968-1989*, op. cit., p. 143 (la version française, souvent maladroitement traduite de l'allemand, a été quelque peu modifiée).

4. Lawrence Weiner, « Statements on Artists' Books by Fifty Artists [...] », *Art-Rite*, n° 14, 1977, p. 14. Les parenthèses sont de l'artiste.

5. Lawrence Weiner, « Le rouge aussi bien que le vert aussi bien que le jaune aussi bien que le bleu », *loc. cit.*, p. 8 (repris dans Irmeline Lebeer, *L'art? c'est une meilleure idée!*, op. cit., p. 222).



Lawrence Weiner

Flowed

Halifax, Nova Scotia College of Art and Design, [1971].

[1136 ex.] 17 x 11 cm. 30 p.

ses elles-mêmes dans le cycle de la traduction, c'est-à-dire le flux de la signification. Le lecteur est amené par ce mécanisme à s'arrêter sur des formules écrites dans des langues qu'il ne comprend pas et à éprouver l'étrangeté de chacune d'elles. C'est le mouvement de la lecture qui instaure ou restaure une véritable fluidité dans ce livre, sans que puissent être dissociés le plan visuel de la disposition (ou du dispositif) typographique et le plan mental de la compréhension. Au sujet d'un livre de la même année, édité par Yvon Lambert, *10 WORKS*, qui repose sur l'intervention systématique d'adverbes de lieu, chaque formule étant imprimée en deux langues (français et anglais) au verso et au recto d'une même page, Bernard Borgeaud a pu écrire qu'en lisant ce livre qui traite de manière très générale de l'espace, et peut-être plus généralement encore de relations à propos de l'espace, « on exécute un véritable ballet mental³ ». Le livre n'« occupe » plus seulement un « espace de fonctionnement », il *est* un espace de fonctionnement virtuel qu'actualise la lecture. On s'en rend pleinement compte en se reportant au répertoire des travaux ou œuvres de Weiner⁴: rien de ce que le lecteur expérimente dans *Flowed* ne se produit à la lecture de la liste des énoncés pourtant identiques repris dans ce catalogue où ils ne figurent qu'en anglais et en colonne sur une seule page, sous les numéros 168 à 177.

Toujours en 1971, un livre intitulé *Causality AFFECTED AND/OR EFFECTED* ne s'appuie ni sur les transferts entre les langues, ni sur les inversions entre adverbes, mais sur la presque similitude graphique de deux verbes qui font cependant référence aux deux versants opposés de la causalité, l'un passif (« affecté »), l'autre actif (« effectué »). En dix points successifs, le livre les associe méthodiquement à des modifications sensibles opposées (concernant la pression et le vide, la chaleur et le froid, le bruit et silence, etc.), opé-

il qu'en 1998 encore, interrogé sur le rôle clef joué « pendant un temps » par le livre dans l'ensemble de son travail, Weiner rectifie: « Je préfère toujours les livres et les catalogues¹. »

Dès 1971, ses livres ne vont plus se borner à offrir aux énoncés un « contexte » différent de celui de la galerie, c'est-à-dire une présentation différente des œuvres; ils vont progressivement élaborer « un contexte pour un contenu (*a context for a content*)² ». Chaque fois la résolution des énoncés en un livre sera nouvelle. Il ne peut être question d'envisager chacune de ces publications, toutes étonnamment différentes malgré la simplicité des moyens mis en œuvre, au début

exclusivement textuels. Quelques étapes marquantes nous retiendront. *Flowed* (1971), pour commencer. Imprimé sur un papier de fort grammage, avec d'élégants caractères, sous une couverture de papier glacé, ce petit livre d'une grande pureté a pour la première fois une unité thématique explicite, le flux. Au verbe *flowed* (« coulait ») sont agrégées l'une après l'autre des locutions de manière et surtout de lieu (« par-dessus », « par-dessous », « autour », « dedans », etc.) sans que soient connus le sujet de l'écoulement ni l'objet qu'introduisent les prépositions. À ce premier flux de mots successivement accolés à un verbe identique s'ajoute celui des langues utilisées. Chaque combinaison est tour à tour traduite en sept langues. Comme la disposition typographique de chaque double page ne fait figurer que six expressions, trois par page, la septième se trouve chassée à la double page suivante, et ainsi de suite, de sorte que, plus encore qu'un flux, c'est une rotation qui est ainsi déterminée, jamais la même langue ne se trouvant à la même place sur la page.

D'où l'effet d'écoulement induit par la lecture, car la langue maternelle, à laquelle naturellement le lecteur se raccroche, ne cesse de changer d'emplACEMENT, venant à tour de rôle occuper celui de chacune des autres langues, pri-

1. « Benjamin Buchloh in Conversation with Lawrence Weiner », loc. cit., p. 19. Malgré cette déclaration explicite, la monographie où figure cet entretien n'accorde que peu de place aux livres et publications de l'artiste.

2. Lawrence Weiner, cité par Nancy Princenthal, « Artist's Book Beat », *The Print Collector's Newsletter*, vol. XX, n° 6, January-February 1990, p. 225.

3. Bernard Borgeaud, « Paris », *Arts Magazine*, vol. XLV, April 1971, p. 72 (cité par Eric Cameron, « Lawrence Weiner: The Books », loc. cit., p. 4).

4. Lawrence Weiner, *WORKS*, Hamburg, Anatol AV und Filmproduktion, 1977 (traduction française par Jean-Marc Poinot: Lawrence Weiner, *SPECIFIC & GENERAL WORKS*, op. cit.). Bien que, dans son catalogue, Dieter Schwarz compte ce répertoire au nombre des livres d'artistes, il est patent que la plupart des énoncés « présentés » ensuite dans des livres n'y « fonctionnent » pas du tout de la même manière, pour le dire avec les termes chers à Weiner et aux conceptuels.

Lawrence Weiner**10 WORKS**

[Paris], Yvon Lambert, [1971].

[1 000 ex.] 17 x 11 cm. 88 p.

Lawrence Weiner**Causality AFFECTED AND / OR EFFECTED**

New York, Leo Castelli, 1971.

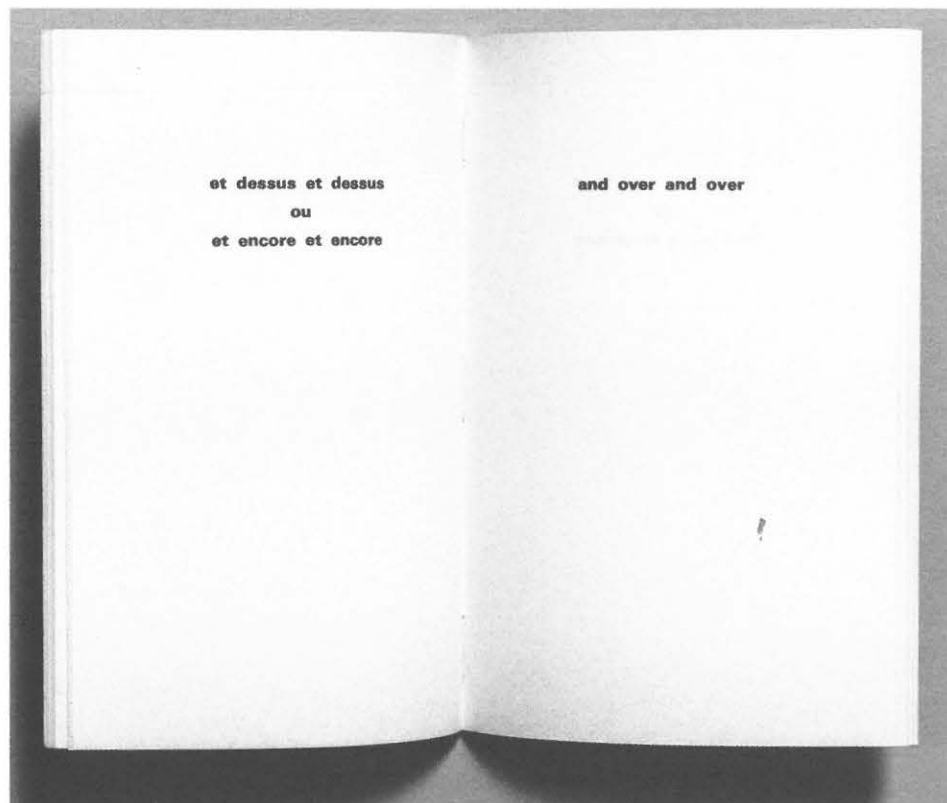
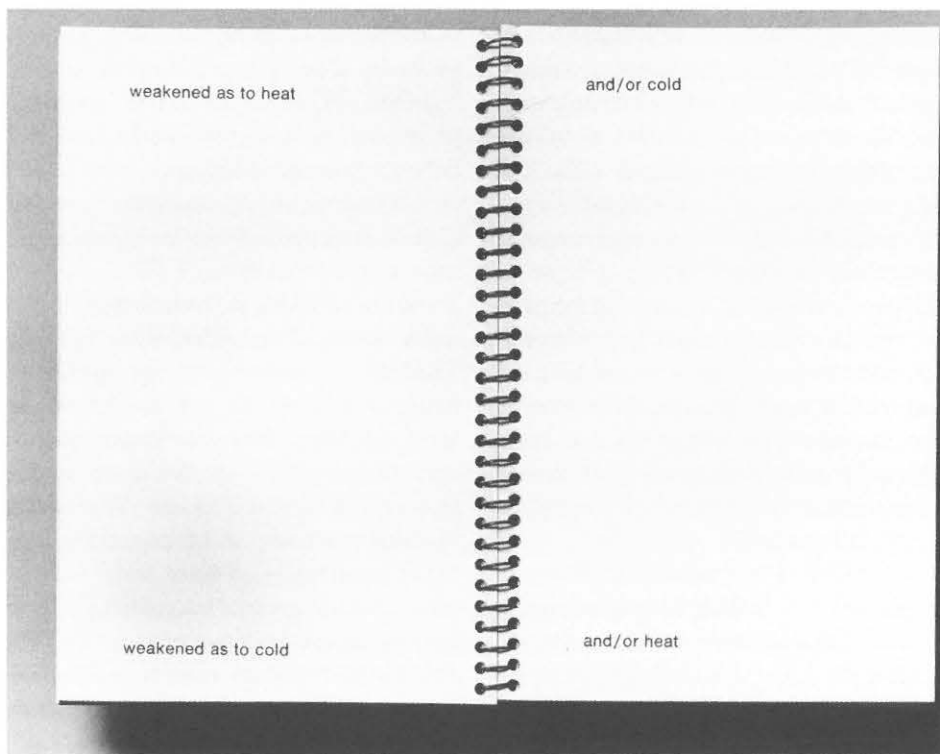
[1 000 ex.] 16,5 x 10,8 cm. 80 p.

rées ou subies. La reliure de ce livre, plus sévère et austère que d'autres, est exceptionnellement chez Weiner une spirale métallique, laquelle, si l'on en croit Cameron, suggérerait, dans le contexte américain, un manuel scientifique¹. À ce sujet, il convient de souligner qu'en dépit de l'apparence très peu spectaculaire de ses livres, Weiner prend en considération leur aspect, en relation étroite avec leur contenu. Cette attention concerne la couverture et la reliure, mais aussi le choix des caractères et la mise en page. Et ce, dès son premier livre, *STATEMENTS*, dont la mauvaise qualité en termes de *design* conventionnel, ne signifie nullement qu'elle n'a pas fait l'objet d'un choix. Weiner la décrit ainsi : « Il fut si mal relié que si on veut maintenant le regarder, il faut vraiment le détruire, ce qui [est] plutôt drôle. Il fut mal relié et il fut vraiment mal imprimé². » Mais quand on lui fait remarquer qu'il y a peu de travail sur la maquette dans ses livres, il s'insurge : « Prenez *STATEMENTS* : il y a bien un facteur *design* pour le faire res-

sembler à un livre de 1,95 dollar [prix indiqué sur la couverture]. La typo et la décision d'utiliser une machine à écrire et tout le reste furent un choix de maquette³. » Un choix contre ce qu'il appelle le « design chic ». En d'autres termes, l'exigence d'« un contexte pour un contenu » comporte celle, concrète, d'une maquette pour un contenu. Il serait du reste plus rigoureux de définir le contenu non d'après les mots im-

primés dans le livre, mais d'après leur fonctionnement *dans* le livre parce que *par* le livre. Le contenu n'est pas réductible au signifié elliptique des formules. Il est dans l'ajustement réciproque que leur ménage l'organisation du livre, sa construction, qui n'est pas celle de la syntaxe, absente ou rompue, mais celle d'une mise en espace. C'est en ce sens que « l'on peut raconter un livre d'après sa couverture », couverture qui est davantage qu'un intitulé : une clef visuelle introductive.

Plus qu'aucun autre artiste peut-être, Weiner a une importante activité comme maquettiste de catalogues. Ceux-ci ne sont pas tous des catalogues le concernant⁴, mais, par exemple, l'un de ceux de la librairie canadienne de livres d'artistes, Art Metropole, à Toronto⁵. Weiner se garde bien toutefois de compter ses catalogues d'exposition au nombre de



1. Eric Cameron, « Lawrence Weiner: The Books », *loc. cit.*, p. 5.

2. « Books Do Furnish a Room: Lawrence Weiner on Artists' Books », *Umbrella*, vol. XIII, n° 1, 1990, repris dans *Umbrella 1978-1998: The Anthology*, ed. Judith Hoffberg, Santa Monica, Umbrella Editions, 1999, p. 140.

3. « Benjamin Buchloh in Conversation with Lawrence Weiner », *loc. cit.*, p. 20, de même pour la citation suivante.

4. Comme le sont par exemple *LAWRENCE WEINER: SCULPTURE*, cité *infra*, ou le catalogue raisonné de ses livres par Dieter Schwarz, *LAWRENCE WEINER: BOOKS 1968-1989*, *op. cit.*

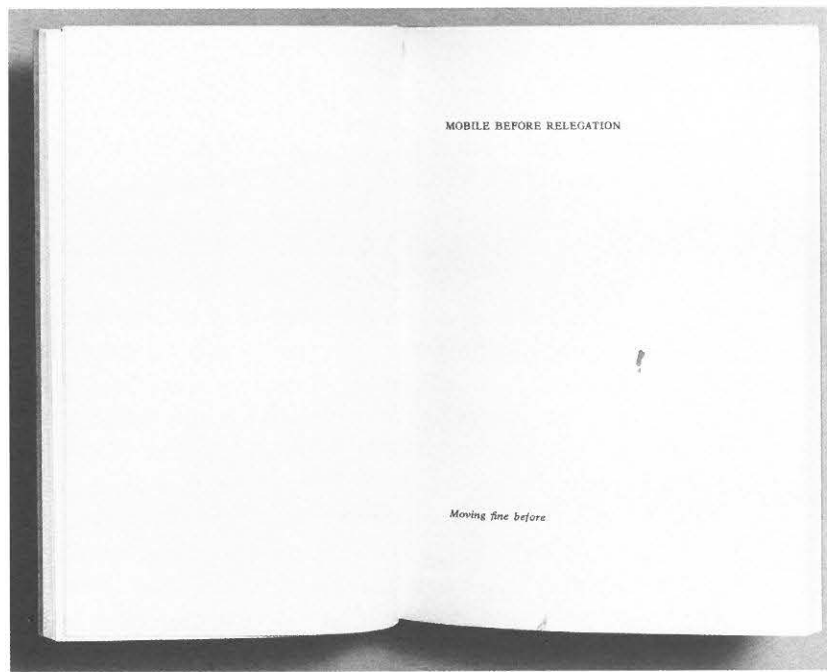
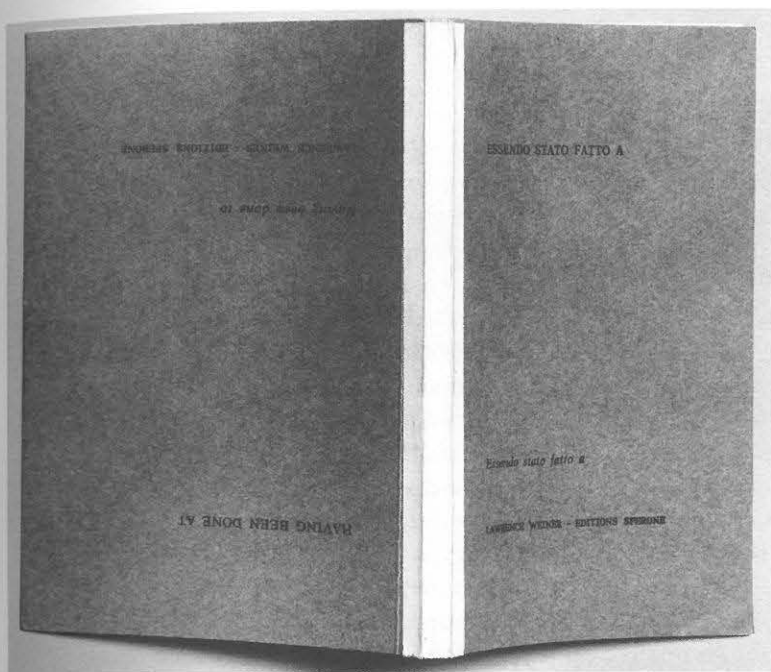
5. Art Metropole, catalogue n° 11, 1985.

Lawrence Weiner

HAVING BEEN DONE AT *Having been done to*
ESSENDO STATO FATTO A *Essendo stato fatto a*

Torino, Sperone, 1972.

1 000 ex. 17 x 11,4 m. 112 p.



ses livres : ceux-ci ne sont nullement de la « documentation », mais une spécification de ses œuvres, autrement dit une modalité de ses *statements*. Le livre est par lui-même un « contexte », on l'a vu, c'est-à-dire non seulement une manière de présenter tel énoncé ou ensemble d'énoncés, mais d'en modifier par là les effets, la signification, le contenu. C'est encore trop peu dire. À la différence de la plupart des livres d'artistes conceptuels, ceux de Weiner requièrent un œil capable de regarder et pas seulement de lire : de contempler, s'il est vrai que ce mot désigne une attention conjointe de l'œil et de l'esprit. Le livre implique en effet un double « engagement » : « L'engagement se fait en faveur d'un livre qui, aussi bien qu'il admet la qualité de la reliure et de l'impression, admet le contenu du livre comme composante

du livre¹. » Aussi à la question de savoir si devant ses travaux on a affaire à un matériau textuel (voire littéraire) ou visuel, Weiner répond-il à l'aide d'une sentence énigmatique qu'il affectionne : « Si ça ressemble à un canard et que ça marche comme un canard, c'est probablement un canard². » Cette esquivance n'est pas une dérobade : elle renvoie en réalité le questionneur au « fonctionnement » du livre, en d'autres termes à sa lecture-vision du livre, à son expérience du livre, qui sont les seules réponses adéquates au « contexte ». Ce n'est pas à l'artiste de répondre à la question de savoir comment sont regardés ses livres, ni de prescrire un mode d'emploi. La liberté du lecteur commence là où s'arrête la responsabilité de l'artiste : ce partage est un des enseignements de la « déclaration d'intention » constamment rappelée par Weiner.

Aussi bien, « les livres donnent les règles du jeu », raison pour laquelle Weiner ne veut voir aucun hermétisme dans ses publications. Ils proposent à chaque fois une « méthodologie » qui, explique l'artiste à Irmeline Lebeer³, n'est pas quelque chose de figé, mais évolue de livre en livre pour traiter à chaque fois une question posée. Ainsi peut-on remarquer qu'à partir de 1972, les données du jeu vont peu

à peu se compliquer et s'enrichir, avec l'intervention dans les livres d'éléments étrangers aux énoncés-œuvres officiellement répertoriés. Ce seront d'abord des informations linguistiques : la première fois, dans *HAVING BEEN DONE AT Having been done to* (1972), elles sont à peine discernables, dans la mesure où elles ne sont que des variations à partir des énoncés, repris partiellement et à l'envers. Elles sont cependant composées en bas de casse et en italiques, tandis qu'ils le sont en capitales et en romain. Le livre, construit lui aussi en deux parties inversées, s'ouvre et se lit dans les deux sens, par la première ou la quatrième de couverture où débute la version italienne.

Ce seront ensuite des signes typographiques, introduits dans un livre avant de l'être dans les autres œuvres. Il s'agit de *AND/OR: GREEN AS WELL AS BLUE AS WELL AS RED* (1972) où parenthèses et soulignements démultiplient les possibilités de permutations, au-delà des manipulations proprement linguistiques. Comme ces signes ne sont pas toujours combinés à des mots et existent pour eux-mêmes, ils participent clairement du visible autant que du lisible, et la formule de Jean-Marc Poinot à leur endroit est heureuse, qui parle d'une « syntaxe figurée⁴ »,

1. Lawrence Weiner, « EDITION AFTER HENDRIK HAVE », North, n° 16, [1987] (cité par Dieter Schwarz *LAWRENCE WEINER: BOOKS 1968-1989*, op. cit., p. 135, traduction modifiée).

2. Lawrence Weiner, entretien par Suzanne Pagé, in *LAWRENCE WEINER SCULPTURE*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1985, non paginé.

3. Lawrence Weiner, « Le rouge aussi bien que le vert aussi bien que le jaune aussi bien que le bleu », loc. cit., p. 7 et 8 (repris dans Irmeline Lebeer, *L'art? c'est une meilleure idée!*, op. cit., p. 219 et 222).

4. Jean-Marc Poinot, « Le contrat linguistique : du sens et de l'usage du catalogue raisonné », loc. cit., p. 113.

Lawrence Weiner

AND/OR: GREEN AS WELL AS BLUE AS WELL AS RED

London, Jack Wender, 1972.

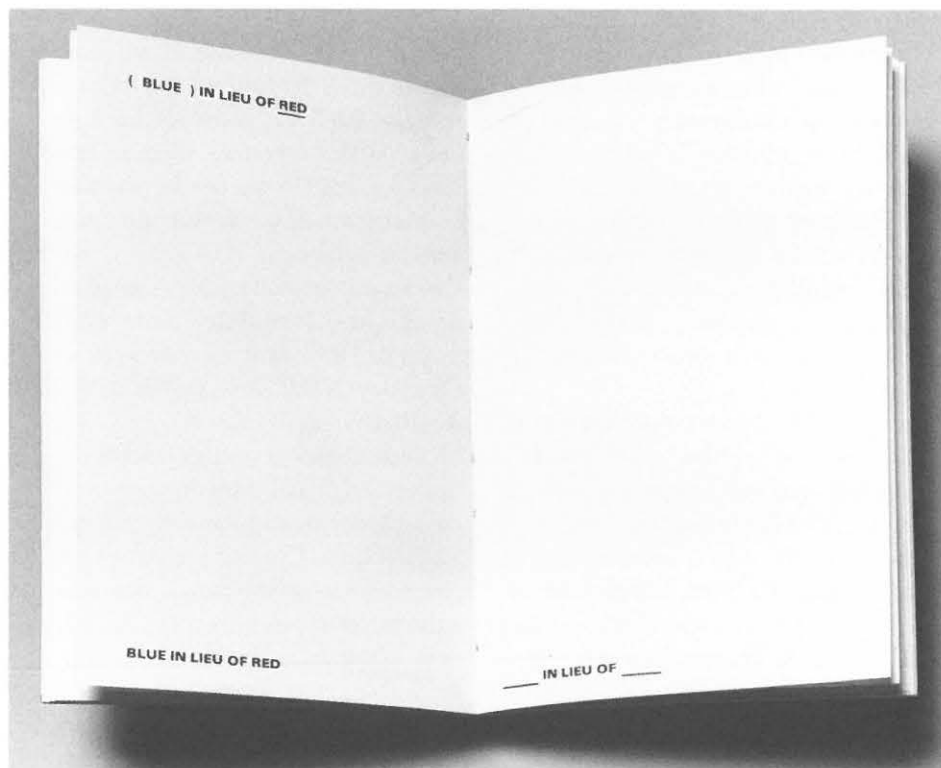
[1 000 ex.] 17,2 x 12 cm. 100 p.

y incluant l'organisation en courts alignés de ces livres par ailleurs sans ponctuation. Pour cet ouvrage en noir et blanc qui, sous couvert du vocabulaire des couleurs traite en réalité de leurs rapports, voire à leur occasion de rapports abstraits (d'équivalence, de quantité, de relation, de substitution), le titre en capitales de couleur jaune est imprimé en réserve sur le rouge de la couverture qui recouvre donc un fond primitivement jaune, deviné par exemple aux plis d'usure du dos. Par là cette couverture « raconte » bien à sa manière, en le traduisant pour ainsi dire en termes de couverture, le système de réserves (parenthèses) et de rehauts (soulignements) qui fait la « méthodologie » du livre. Mais le jaune vu n'est pas lu dans le titre. De même qu'à l'inverse les couleurs lues sur les pages imprimées en noir ne sont pas vues. Le sujet de ce livre pourrait bien être l'équivalence universelle des couleurs (et *a fortiori* de toute autre réalité optique) du point de vue des mots qui les désignent et de leurs signi-

fiés. Plus qu'on ne le dit et qu'il ne le dit sans doute, les livres de Weiner sont un débat avec la peinture (ou la sculpture dans des livres qui parlent de site, d'espace, tel *WITH A TOUCH OF PINK*) et un combat contre un rapport uniquement sensible à l'art. Comment sinon justifier que l'artiste soutienne contre toute évidence que le mot « rouge » est dans sa généralité plus précis que la vision d'un rouge particulier¹? Ce n'est pas seulement suivre Duchamp et sa condamnation de la peinture rétinienne; c'est plus radicalement reprendre à nouveaux frais le débat du *Théétète* concernant la déficience corrélatrice du visible et de la vision: « Pour les yeux d'abord, dit en effet Socrate, ce que tu nommes couleur blanche n'est rien de distinct en soi, ni en dehors de tes yeux, ni au dedans de tes yeux². » À moins encore que la pensée de Weiner fasse écho à ce passage troublant de *Du spirituel dans l'art*, où Kandinsky, constatant que « le mot rouge ne peut avoir, dans la représentation que nous nous en

faisons en l'entendant, aucune limite », en conclut que, toute imprécise qu'elle soit, cette vue intérieure « est en elle-même toujours précise », parce que le rouge y « demeure pur, dépouillé, sans tendances accidentelles ni au chaud ni au froid qui aboutiraient à la perception de détails³ ».

Plus étonnante, enfin, l'introduction de photographies chez cet artiste hostile à l'image et dont les œuvres exposées ne font appel qu'à des signes. Encore ne faut-il pas négliger ses films. Mais ils sont apparus à peu près en même temps, du même besoin qui a fait intervenir la photographie dans les livres (auxquels ils prêteront ultérieurement une partie de leur iconographie): faire jouer les énoncés dans des contextes diversifiés. Des contextes? c'est-à-dire les conditions de nouveaux rapports, d'où naissent d'autres sens, la pluralité des sens. C'est uniquement dans ce but qu'il arrivera à Weiner de collaborer avec d'autres artistes, tels Ruscha (*HARD LIGHT*, 1978) ou Buren (*PERTAINING TO A STRUCTURE*, 1977). *ONCE UPON A TIME C'ÉRA UNA VOLTA* (1973) est le premier livre où l'on trouve des images, dues à Giorgio Colombo, lequel n'est pas un artiste mais un photographe de presse. Photographies et texte n'ont délibérément aucun lien entre eux. Mais le livre en tisse *de facto*. « J'ai toujours eu l'impression, explique l'artiste à propos de ce livre, que la photo se mariait avec n'importe quoi et c'est pour cela que j'ai confronté à mes textes des photos (d'un autre) qui n'avaient pas été prises en vue de cette confrontation-là. Et, comme prévu, un rapport



1. Lawrence Weiner, « Le rouge aussi bien que le vert aussi bien que le jaune aussi bien que le bleu », *loc. cit.*, p. 8 (repris dans Irmeline Lebeer, *L'art? c'est une meilleure idée!*, *op. cit.*, p. 221).

2. Platon, *Théétète*, 153 d, trad. Auguste Diès, Paris, Les Belles Lettres, 1965, p. 174.

3. Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, trad. Pierre Volboudt, Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Médiations », 1971, p. 94-95.

Lawrence Weiner

PERTAINING TO A STRUCTURE

London, Robert Self Publications, [1977].

[750-1 000 ex.] 18 x 12,3 cm. 104 p.

Photographies de Daniel Buren.

dialectique s'est établi entre le langage et les photos¹. »

La photographie n'est donc pas une illustration: elle est par elle-même dépourvue de sens, puisqu'elle peut être associée à n'importe quels mots, qui dans ce livre parlent intentionnellement d'enregistrer, d'intituler, de dénommer, de rendre compte. La photographie est-elle un défi à l'abstraction des mots qu'elle confronte au « contexte de la vie », ce que pense Clive Phillpot, ou crée-t-elle un simple « décor », comme au théâtre ou au cinéma, ce que suggère Dieter Schwarz²? Chacun a partiellement raison dans la mesure où il ressort de ce livre que, mise en images, la « vie » devient un décor qui, à la différence de la réalité, se prête à n'importe quel commentaire.

1. Lawrence Weiner, « Le rouge aussi bien que le vert aussi bien que le jaune aussi bien que le bleu », *loc. cit.*, p. 8 (repris dans Irmeline Lebeer, *L'art? c'est une meilleure idée!*, *op. cit.*, p. 223).

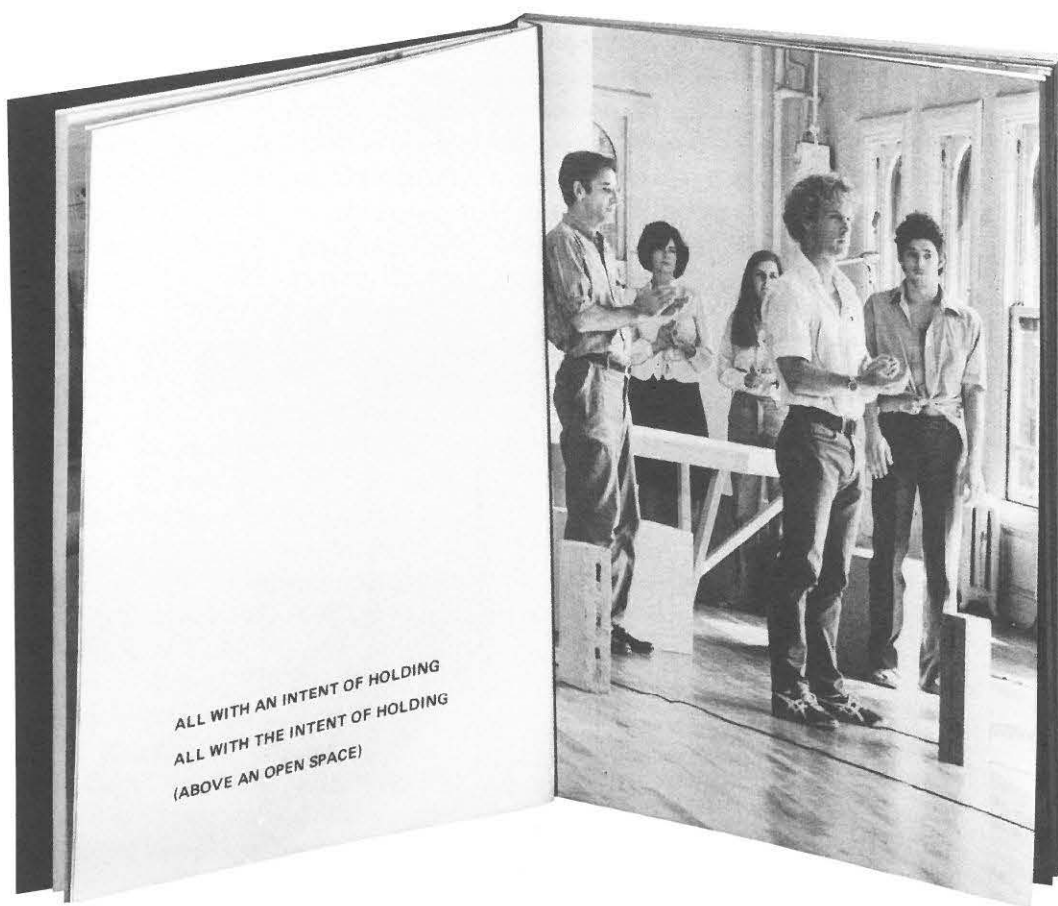
2. Clive Phillpot, « Some Contemporary Artists and Their Books », *loc. cit.*, p. 112; Dieter Schwarz, *LAWRENCE WEINER: BOOKS 1968-1989*, *op. cit.*, p. 160.

3. Lawrence Weiner, « Le rouge aussi bien que le vert aussi bien que le jaune aussi bien que le bleu », *loc. cit.*, p. 8 (repris dans Irmeline Lebeer, *L'art? c'est une meilleure idée!*, *op. cit.*, p. 223).

4. Telle est pourtant l'interprétation de Benjamin Buchloh, « Lawrence Weiner », in *LAWRENCE WEINER: POSTERS, NOVEMBER 1965-APRIL 1986*, Halifax, The Press of Nova Scotia College of Art and Design; Toronto, Art Metropole, 1986 (repris dans *Art conceptuel I*, *op. cit.*, p. 116). Cf. aussi, allant dans le même sens mais à propos de Barry, l'analyse de Morgan dans « Robert Barry. Return to the Visible », *loc. cit.*, déjà critiquée *supra*, § « Le lisible et l'invisible ».

5. Lawrence Weiner, « Le rouge aussi bien que le vert aussi bien que le jaune aussi bien que le bleu », *loc. cit.*, p. 8 (repris dans Irmeline Lebeer, *L'art? c'est une meilleure idée!*, *op. cit.*, p. 223).

6. Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel*, *op. cit.*, p. 121. Les deux autres références majeures concernant le langage sont, pour Weiner, Noam Chomsky et Jean Piaget (cf. notamment « Benjamin Buchloh in Conversation with Lawrence Weiner », *loc. cit.*, p. 30). Sur le langage selon Weiner, on pourra lire avec profit « Intervention » (1997), in Alexander Alberro and Alice Zimmerman, Benjamin H. D. Buchloh, David Batchelor, *Lawrence Weiner*, *op. cit.*, p. 132-143. Il est question de Piaget p. 137. Ce texte de l'artiste n'est pas repris dans le recueil de ses écrits et entretiens (*HAVING BEEN SAID*, *op. cit.*).



Mais, tout aussi bien, cela revient à admettre que réciproquement les mots disent n'importe quoi des images. En d'autres termes, cette confrontation des mots et des images met tout autant en question l'autonomie du langage, ce que confirme Weiner: « Mais en fait, je discrédite le langage autant que la photo lorsque je montre à quel point les deux media sont tributaires l'un de l'autre: ils changent totalement avec le contexte dans lequel ils sont introduits³. » Sur quoi porte ce discrédit? sur l'idée que les signes signifient par eux-mêmes. On aurait tort de voir là une retombée artistique de la redécouverte de la linguistique de Saussure dans les années du structuralisme lévi-straussien⁴. C'est même tout le contraire: « Je dirais qu'en règle générale mon approche est poststructuraliste. Je suis personnellement opposé à la conception

que Lévi-Strauss se fait du langage. Je trouve que des théories comme celles d'un Humboldt s'appliquent beaucoup mieux à mes travaux, traitant de matériaux dans un contexte linguistique pris lui-même dans un contexte artistique qui se situe à son tour dans un contexte plus vaste⁵. » En matérialiste conséquent, Weiner refuse l'hypothèse formaliste selon laquelle le langage est un système fermé dont les règles de fonctionnement sont immanentes. Il préfère une analyse plus anthropologique et historique: la référence à Humboldt joue sans doute chez Weiner le même rôle que chez Marcuse. Celui-ci la réintroduit comme arme contre une conception uniquement fonctionnelle du langage, qu'on a vue à l'œuvre chez Kosuth, conception profondément conservatrice d'un « langage harmonisé qui est fondamentalement anticritique et antidialectique⁶ »,

Lawrence Weiner
RELATIVE TO HANGING
 Ringkøbing, After Hand, 1975.
 500 ex. 17 x 11 cm. 24 p.

Lawrence Weiner
THE TRAVEL OF MARGARET-MARY (IN SEARCH OF A SUITABLE
MISE-EN-SCENE) DUCKS ON A POND
 Gent, Imschoot, 1988.
 [1 000 ex.] 21 x 14,7 cm. 56 p.

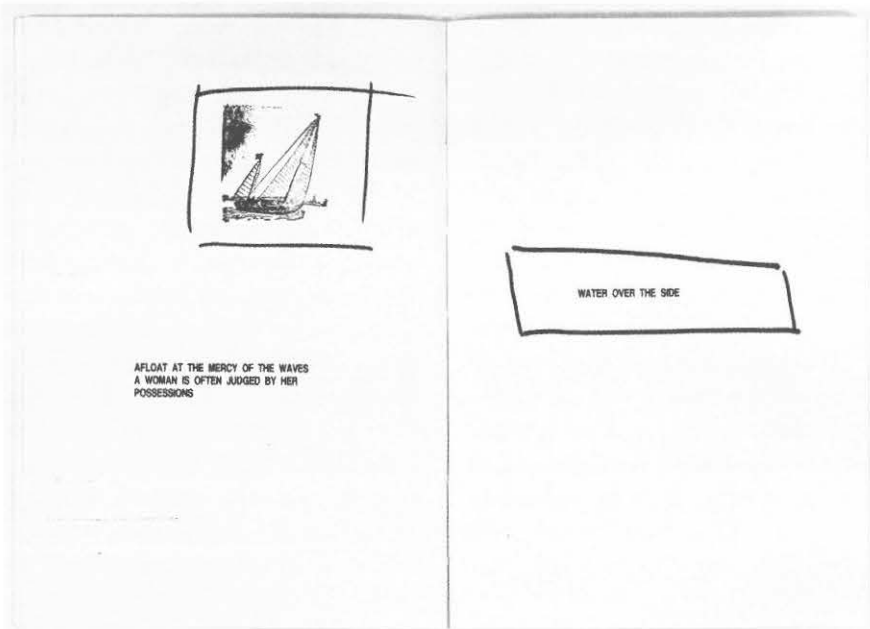
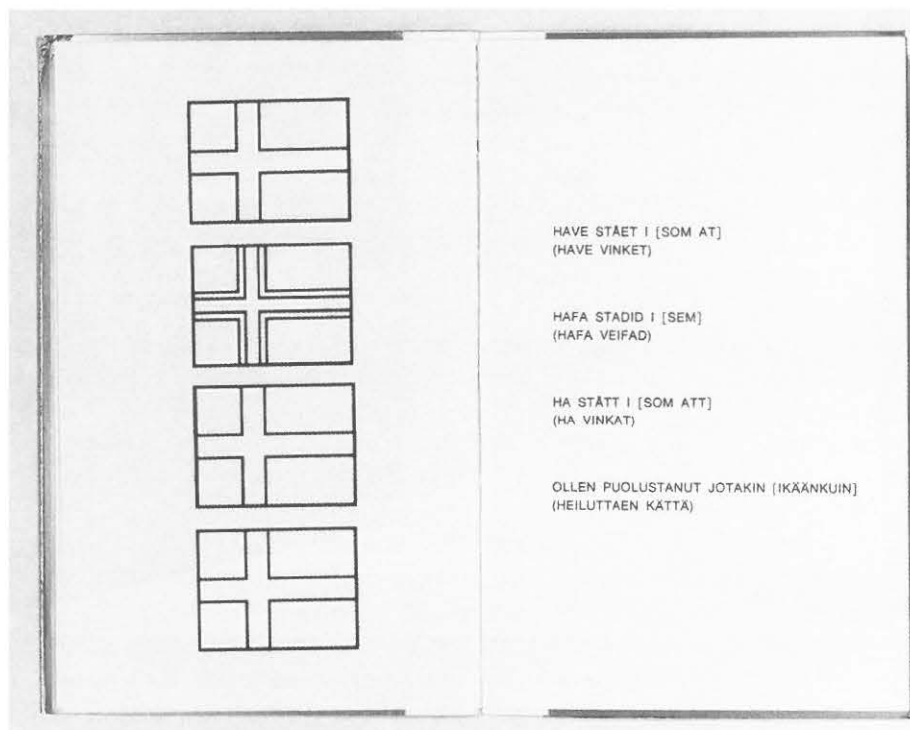
langage opérationnel, sans extériorité, clos sur lui-même, « unidimensionnel » pour parler comme le philosophe. Si Weiner s'attache méthodiquement à faire jouer les signes dans des « contextes » différents, c'est pour explorer quasi expérimentalement leurs relations: non ce qu'ils racontent effectivement dans ces situations, mais les conditions

dans lesquelles ils peuvent raconter de façon différenciée.

Car il est bien question d'un récit, de la forme élémentaire de tout récit, dans le titre de ce premier livre avec photographies: « Il était une fois ». Plus exactement, de la possibilité d'un récit dans la mesure où, par exemple, il arrive que les verbes soient remplacés par des pa-

renthèses vides. Il est même une double page étrange, angoissante presque, où en face de la photographie d'une femme en noir, serrant son sac contre elle et passant d'un pas pressé devant les hauts rideaux de fer d'une devanture bien protégée, trois lignes se succèdent où ne sont lisibles/visibles que trois couples de parenthèses vides. Ce que la photographie introduit dans le livre, ce n'est pas tant la réalité, la vie ou le décor de la vie, que le narratif. Tout comme dans la peinture – et les mots dans l'art de Weiner sont l'aboutissement de l'histoire de l'abstraction –, le rétablissement de la figure est inséparablement celui de l'*historia*¹. Ce ne sont pas les mots qui font parler les images, ce sont les images qui font que soudain les mots se mettent à pouvoir raconter, c'est-à-dire à signifier autre chose qu'eux-mêmes. C'est par la photographie que le récit vient aux livres de Weiner. Et c'est par le récit qu'ils vont échapper à la clôture tautologique en disant quelque chose sur le monde.

De l'examen de quelques-uns des premiers ouvrages de Weiner il ressort que le livre est un contexte pour des contextes: un contexte avec ses particularités (affinité avec le lisible, structure diachronique qui permet de contextualiser chaque formule, etc.), dont l'une est précisément la capacité d'accueillir et de faire jouer réciproquement d'autres systèmes de contextualisation, de relation signifiante, tels les traductions en diverses langues, la photographie, le schéma (introduit dans *RELATIVE TO HANGING*, 1975), etc. Bien plus tard, un livre, très réussi, en fournit un bon exemple. On découvre dans *DUCKS ON A POND* (1988) des éléments documentaires (photographies d'un tournage, cartes géographiques), des textes (notes théoriques sur l'acteur de théâtre et de cinéma, trois énoncés-



1. Le lien intrinsèque de la figure et d'une narration donatrice de sens (*historia*) est établi dès Alberti, *De pictura. De la peinture*, trad. Jean-Louis Schefer, Paris, Macula/Dédale, 1992, p. 114-115 et note 1.

œuvres de l'artiste mais aussi des extraits de chansons) et des marques subjectives (interventions de l'artiste par le biais du dessin d'un voilier, de signes manuscrits ou du tracé à la main de l'encadrement des trois énoncés, par là distingués des autres éléments textuels).

La plus surprenante des modifications, par rapport aux livres précédemment analysés, est la présence de l'artiste lui-même comme personnage sur certaines des photographies, ce qui va de pair avec le sous-titre du livre: « Vers un engagement théâtral (*TOWARDS A THEATRICAL ENGAGEMENT*) ». Déjà, lors de son exposition à l'ARC, au Musée d'art moderne de la ville de Paris, en 1985, Suzanne Pagé avait interrogé l'artiste sur « la charge émotionnelle et physique particulière » de ses derniers énoncés, exécutés à la main et à la craie de couleur, et non plus peints au pochoir sur les murs. Pour toute explication, il avait répondu qu'il était normal que son travail ait, comme lui-même, évolué et il avait mystérieusement conclu: « Nous sommes des navires sur la mer, pas des canards dans une mare¹. » Cet aphorisme se retrouve tel quel dans ce livre auquel il donne son titre, ou une partie de son titre: « Des canards dans une mare. » De manière semblable, un énoncé de 1985, « *EVER WIDENING CIRCLES OF SHATTERED GLASS* (Des cercles toujours plus larges de verre brisé) », est réutilisé au prix d'un changement qui, lui aussi, va dans le sens d'une accentuation du motif subjectif: « *EVER WIDENING CIRCLES OF REMORSE* (Des cercles toujours plus larges de remords) ».

En réalité, ce livre maintient à dessein ouverte la contradiction entre subjecti-

tivité et objectivité, tout comme il explore l'antagonisme entre le développement narratif et la circularité tautologique, antagonisme illustré par l'opposition entre le voyage, un des motifs du livre, et l'immobilité du voilier, immuable de page en page. Parallèlement, il entretient l'idée d'un hiatus entre le réel et sa représentation, concernant en particulier la distance entre la personne de Weiner et sa présence comme personnage sur les photographies, que d'ailleurs les lecteurs n'identifieront pas nécessairement. Une des notes sur le théâtre énonce que « l'acteur doit en fait être un objet » et qu'« avec l'objectivation de l'acteur, il n'y a ni fausse sympathie ni fausse empathie ». La leçon vaut aussi pour qui regarde ce livre. Le mouvement de la lecture, en effet, se développe selon la même logique d'une progression arrêtée, d'une narration inchoative, d'une signification en suspens. En ce sens, le voyage immobile du bateau est métaphore de la lecture de ce livre dont il serait vain d'attendre qu'il ait pour fin de mener le lecteur quelque part, à quelque port, justement parce que ce lecteur n'est pas un canard et que le livre n'est pas une mare.

Il reste que, si le livre est un lieu d'interactions diverses, un creuset de variables, il suscite l'activité interprétative du lecteur, c'est-à-dire son aptitude à bâtir des fables herméneutiques. Car lire n'est jamais seulement déchiffrer ou reconnaître des signes. Or, plus les variables se multiplient à mesure que les apports étrangers aux énoncés-œuvres s'introduisent dans le livre, plus la lecture passe de l'exercice critique d'une identification des conditions de la signification à la construction de la signification, d'une sémiologie comparative à une sémantique: *volens nolens*, Weiner dans ses livres semble de plus en plus proposer des histoires. C'est aussi le « contexte » du livre qui le veut. Cela a commencé très tôt, dès que les énoncés n'ont plus été le seul contenu, qu'ils ont été confrontés d'abord à des variantes

textuelles, puis à des signes non verbaux. Disons plus rigoureusement que, dans ses livres, Weiner dispose des indices inducteurs d'histoires possibles, à dominante par exemple autobiographique dans *DUCKS ON A POND*, politique peut-être dans *THE LEVEL OF WATER* (1978) ou sexuelle dans *PERSISTING TO A STRUCTURE*. Dieter Schwarz emprunte à Weiner la notion de « mise en scène » pour rendre compte de cette interaction provisoire d'emprunts à des contextes hétérogènes, rappelant l'activité de metteur en scène de Weiner dans le domaine de la vidéo et du film². « En quête d'une mise en scène appropriée (*IN SEARCH OF A SUITABLE MISE-EN-SCENE*) », lit-on dès la page de titre de *DUCKS ON A POND*. Weiner a souvent défini le livre comme une scène de théâtre, qui a ceci de particulier qu'on peut l'emmener avec soi n'importe où³. Cette proximité avec les arts de la scène achève de mettre le travail de Weiner, dans ses livres, à l'abri de toute confusion avec un travail poétique sur le langage ou théorique sur les conditions de l'art.

L'artiste, plutôt qu'un auteur de livres, serait-il donc un metteur en scène, c'est-à-dire un metteur en pages? Sans doute, mais y aurait-il une mise en scène sans pièce? « Ce qu'est une œuvre d'art [*what a work of art is*] est plus important que sa manière d'être [*how a work of art is*]⁴. » Le livre en tant que livre peut-il n'être qu'une scène, qu'un support, comme un socle pour ces énoncés que l'artiste en viendra à nommer non plus « travaux » ou « œuvres » (*works*) mais « sculptures », ou comme le mur où il les trace? On sait que Weiner a commencé par peindre et sculpter. Et qu'une découverte décisive fut pour lui, en 1960-1962 (*The Stone on the Table*), que la sculpture ne consistait pas à extraire une forme d'un bloc de pierre brute posé sur une table, mais à le déplacer sur cette table, à « mettre en place » le bloc, à lui trouver un site en relation à l'espace de la table,

1. Lawrence Weiner, in *LAWRENCE WEINER SCULPTURE*, op. cit.

2. Dieter Schwarz, « Utiliser le langage, utiliser l'art: le travail de Lawrence Weiner », in *Langage et Modernité*, op. cit., p. 146.

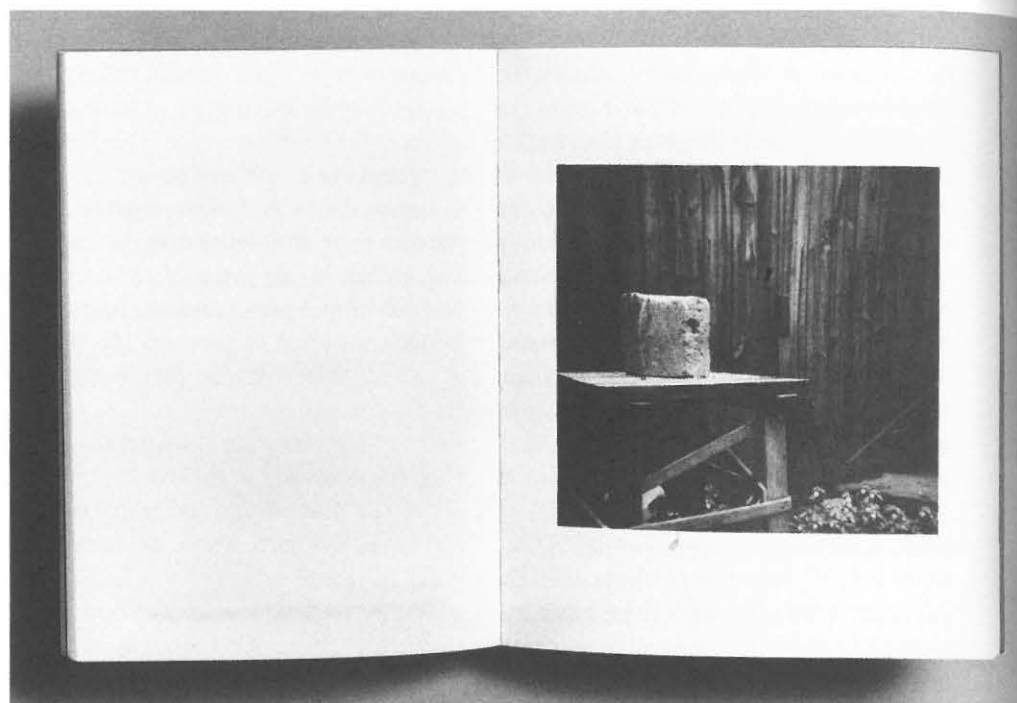
3. Lawrence Weiner, « Books Do Furnish a Room: Lawrence Weiner on Artists' Books », loc. cit., p. 140.

4. Lawrence Weiner, in *LAWRENCE WEINER SCULPTURE*, op. cit. (traduction modifiée).

seul « spécifique¹ ». Un petit livre de 1977, *COMING AND GOING. VENANT ET PARTANT* (il eût été préférable de traduire « allant et venant »), reprend, photos du bloc sur sa table à l'appui, cette expérience et contient cette question importante, ainsi exactement libellée : « Est-ce qu'une structure quelconque qui soutient un bloc de _____ est une fondation ? »

Quand un support devient-il une fondation ? Quand un substrat devient-il un fondement ? Telle est la question que posent les livres de Lawrence Weiner eu égard aux énoncés que l'artiste y présente. Les pages d'un livre ne sont-elles chacune qu'un site pour ces « sculptures », comme la surface d'un mur où les inscrire ? la séquence des pages n'est-elle qu'un sol où distribuer quelque chose d'avance et ailleurs établi ? ou bien les pages sont-elles la « fondation » qui soutient l'édifice ? L'indépendance des énoncés par rapport à toute présentation et tout contexte ne signifie nullement l'autonomie de leur signification. C'est même exactement l'inverse, celle-ci dépendant de leur fonctionnement dans des contextes d'utilisation que l'artiste diversifie. « La signification se situe au sein des *relations des êtres humains aux objets*² », et non des signes entre eux. Le livre est l'un de ces objets. Depuis le premier, la notion de « contexte » s'est affinée, qui côtoie désormais celle d'« objet » : le livre en tant que contexte n'implique plus uniquement des relations de voisinage au sens syntagmatique du terme ; moins situation que site, il possède une structure matérielle qui institue un mode d'approche ayant des effets sur les matériaux présentés. Les énoncés seraient, d'après l'artiste, sans espace spécifique ? Il reste que le livre crée de son côté une temporalité et un espace spécifiques dans lesquels il leur donne (un) lieu.

En particulier, le livre est ce qui pour le lecteur-spectateur résout l'antagonisme entre la verticalité du mur et l'horizontalité du sol, l'alternative entre peinture



et sculpture où Weiner reste pris quand il prétend peindre ou dessiner au mur des « sculptures » qu'en plus il faut lire. Voilà qui permet peut-être de dépasser les justifications idéologiques un peu courtes du choix du livre comme medium le plus démocratique pour la diffusion et la circulation des œuvres. Nombre de sculpteurs contemporains de Weiner, il importe de le souligner au passage, ont eux aussi et dans leurs propres termes mis en question la sculpture traditionnelle, oscillant entre œuvres murales et œuvres au sol, en deux ou trois dimensions, durables ou éphémères, produits ou processus, et, dût-elle être non exclusive, ont entrevu dans le livre une issue à ces dilemmes proprement artistiques : Carl Andre, Richard Long, Gilbert & George, Giulio Paolini, Mel Bochner, Sol LeWitt, notamment, et puis Dibbets évoqué au commencement de ce chapitre.

Certes, pour Weiner le livre ne constitue pas l'œuvre (ou le « travail » ou la sculpture) au sens qu'il donne à ce mot. Il n'empêche que pour nous, lecteurs – ou « utilisateurs », dira-t-on pour rester fidèle au vocabulaire de l'artiste –,

le livre institue l'œuvre comme œuvre. Car elle se met alors à exister, socialement, intellectuellement, objectivement et, comme dans nul autre « contexte », visuellement. Encore une fois, il serait bon de comparer le livre *ONCE UPON A TIME*, par exemple, avec les mêmes énoncés qu'on peut lire dans le répertoire des « œuvres » (travaux) de Weiner, sous les numéros 355 à 361. La différence n'est pas due seulement à leur rapprochement, dans le livre, avec des photographies. Il suffit, pour s'en persuader, de prendre un autre exemple et de comparer les numéros 289 à 298 avec les énoncés correspondant d'un livre uniquement typographique comme *GREEN AS WELL AS BLUE AS WELL AS RED*.

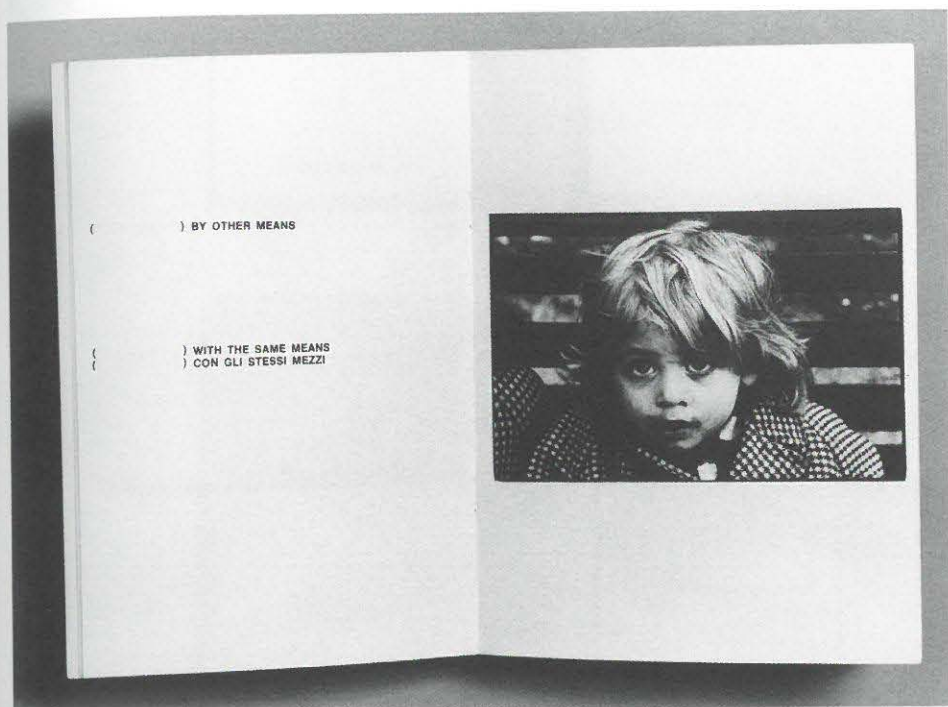
1. « La table est un objet spécifique. L'œuvre est un objet non spécifique. Chacun d'entre eux utilisant l'autre pour fonctionner. » (« Notes on a Table », in *Works from the Beginning of the Sixties Towards the End of the Eighties*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1988, cité par Jean-Marc Poinot, « Le contrat linguistique : du sens et de l'usage du catalogue raisonné », *loc. cit.*, p. 115.)

2. Lawrence Weiner, *ibid.*, p. 116 (nous soulignons). « La relation des êtres humains aux objets » est, pour Weiner, l'objet même du travail de l'art.

Lawrence Weiner
ONCE UPON A TIME. C'ERA UNA VOLTA
 Milano, Franco Toselli, 1973.
 1 000 ex. 17 x 12 cm. 44 p.
 Photographies de Giorgio Colombo.

Lawrence Weiner
WORKS
 Hamburg, Anatol A.V. und Filmproduktion, 1977.
 20,4 x 14 cm. 450 p.
 Coll. particulière.

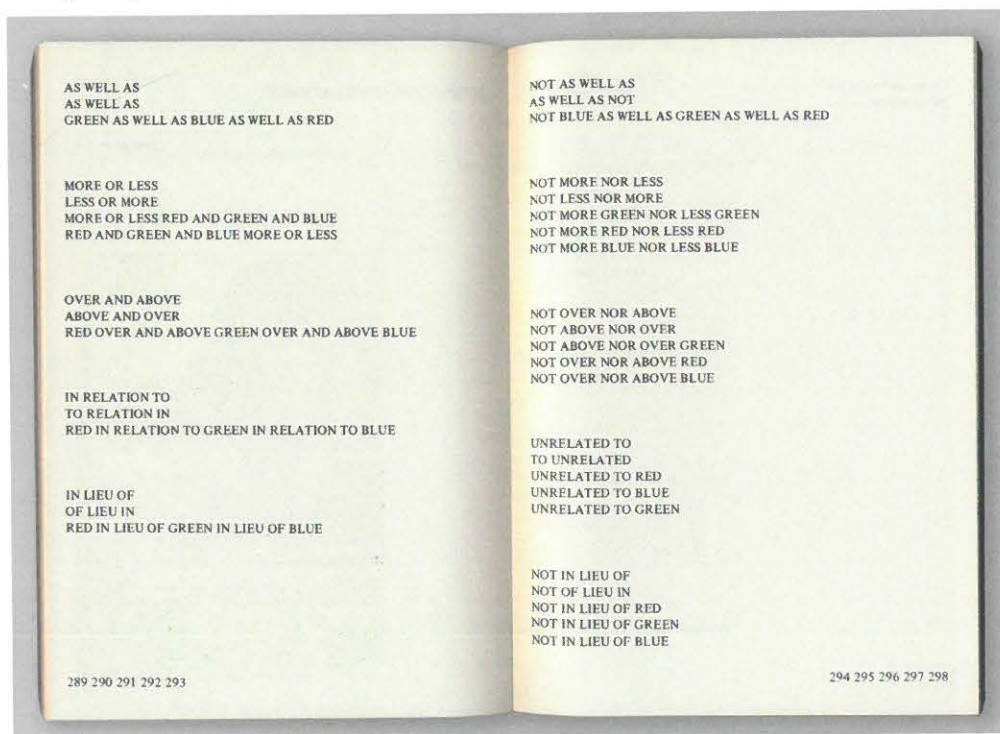
Lawrence Weiner
Douze livres de 1968 à 1988.
 La couverture sans titre est celle de *HARD LIGHT*,
 avec Edward Ruscha, Los Angeles, 1978.
 [1 000 ex.] 17,8 x 12,8 cm. 120 p.
 Voir page suivante.



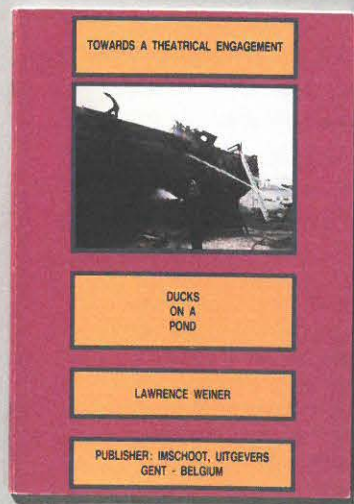
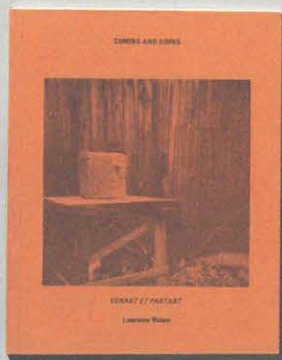
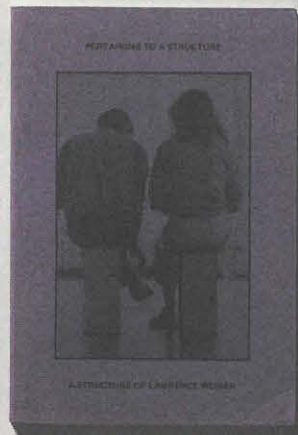
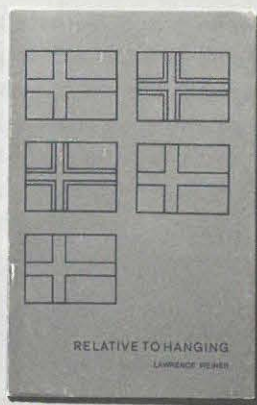
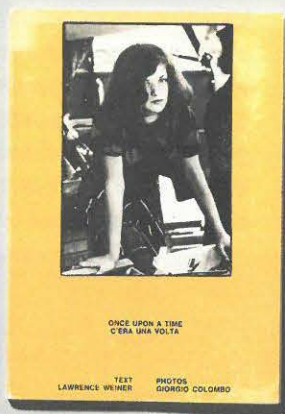
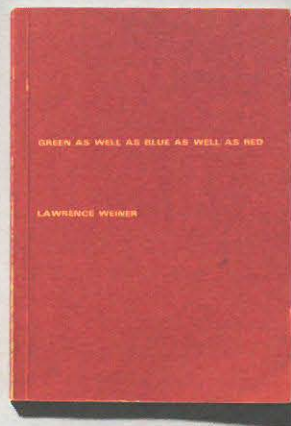
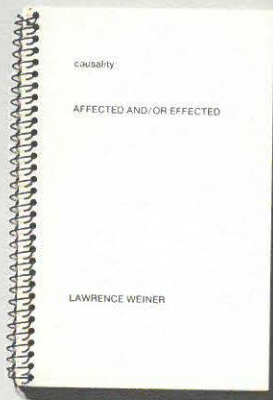
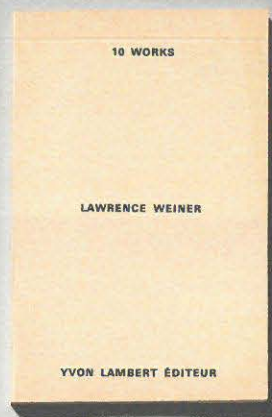
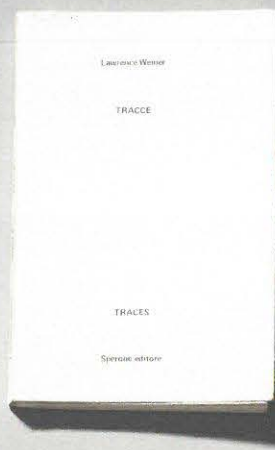
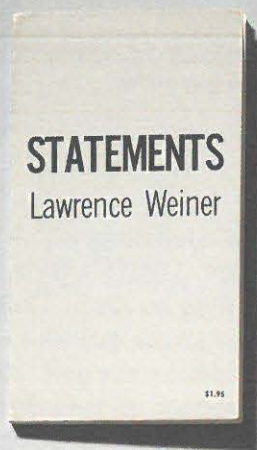
« *Learn to read art* » est un précepte qui ne doit pas faire oublier que la lecture de l'art commence par la vision, et continue sans doute avec elle, que le lecteur est aussi un « spectateur », celui-ci faisant d'ailleurs l'objet de tous les soins de l'artiste dans des livres au graphisme de plus en plus raffiné, au point qu'ils en deviennent parfois décoratifs, quand le *design* semble l'emporter sur le contenu. Weiner est l'artiste conceptuel qui, plus encore que Barry, nous apprend que l'art conceptuel peut être aussi un art offert aux sens, c'est-à-dire un art. Dans ses livres, Weiner corrige *de facto* le caractère unilatéral du précepte conceptuel « *Learn to read art* » en « *Learn to see books* ». Ce n'est pas le moindre paradoxe d'un art des mots qu'il faille que ce soit dans les livres (plus que dans les expositions) que cette correction soit

la plus explicite et la sensibilité la mieux préservée. De là vient que ce sont les livres de Weiner qui mettent le plus clairement en question l'idéalisme solipsiste de l'art conceptuel. Dans un entretien rétrospectif, l'artiste, citant implicitement Shakespeare, éprouve le besoin de souligner que le sujet de son œuvre est

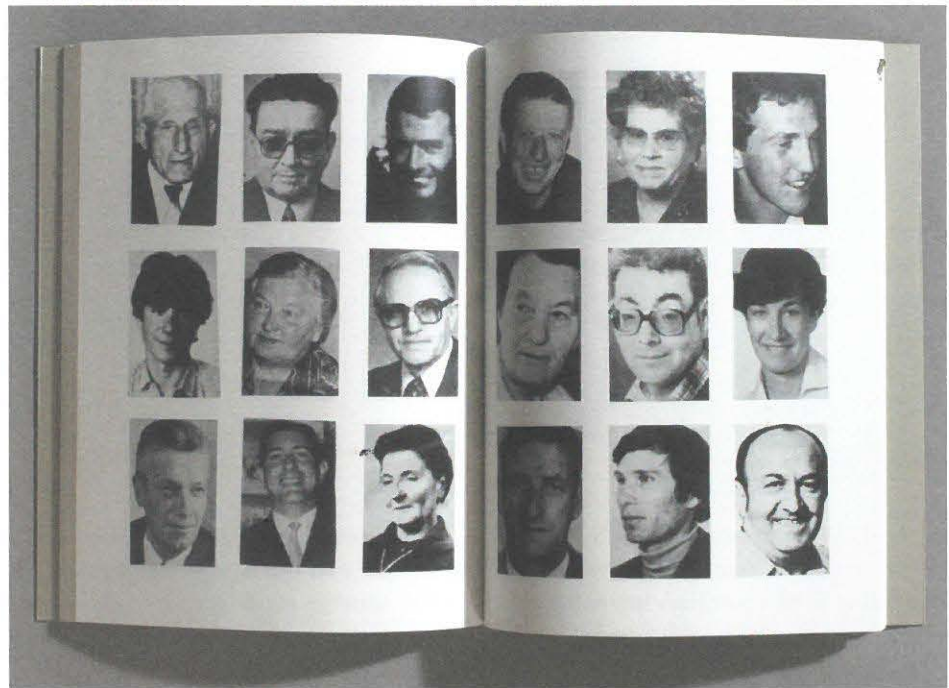
la réalité; non pas les mots, pas même les idées, mais les choses: « Qu'est-ce après tout qu'un nom? Ce qu'on appelle le rose, sous n'importe quel nom sentirait aussi bon. Le sujet, c'était les roses, pas les noms¹. » Mais que manque-t-il à ses œuvres pour que ce soit d'elles que nous l'apprenions?



1. Lawrence Weiner, in *LAWRENCE WEINER SCULPTURE*, op. cit. Cette déclaration (dont les deux premières phrases sont empruntées à *Roméo et Juliette*) nous semble infirmer la déclaration platonicienne faite à Imeline Lebeer douze ans auparavant et commentée *supra*, dans laquelle l'artiste dit préférer travailler avec les noms de couleurs plutôt qu'avec les couleurs, jamais identiques à elles-mêmes.



CHAPITRE 5



COLLECTION, RÉCOLLECTION

L'art de collectionner est une forme de ressouvenir pratique, et, de toutes les manifestations profanes de la « proximité », la plus convaincante¹.

Walter Benjamin

Il y a une esthétique des ensembles et des séries, comme il y a une esthétique de l'unique et de la non-répétition².

Lewis Mumford

C ollectionner, c'est réunir des objets qui ont entre eux un point commun. On juge de la richesse d'une collection autant par le nombre de ses pièces que par ses fleurons. Plus que la quête de la curiosité, plus que le goût de la trouvaille, c'est l'espoir d'augmenter sa collection qui aiguillonne le collectionneur. La pièce rare est recherchée non pour elle-même mais pour combler un manque dans une série: sa valeur tient moins à son caractère intrinsèquement exceptionnel qu'à sa place dans un ensemble qu'elle vient compléter, voire simplement accroître d'un numéro. La première qualité d'une collection est la quantité de ses pièces. Toute collection a pour horizon l'exhaustivité et pour tentation l'accumulation.

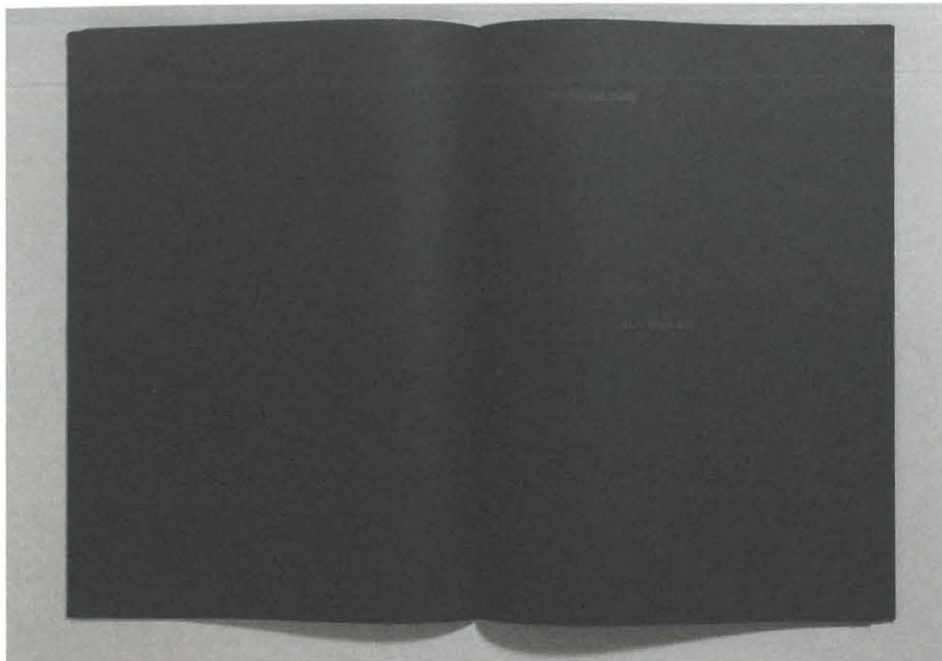
Le livre en général a plus d'une affinité avec la collection. Du reste, le catalogue n'est-il pas la manière la plus commode de la présenter et de l'inventorier? Le livre se prête en effet au rassemblement d'informations ou d'objets sous forme de reproductions et la suite des pages, en nombre indéfini, permet d'amasser, d'identifier, de classer et de conserver les pièces d'une série comme on les rangerait dans des tiroirs, des boîtes ou des

portefeuilles. La structure du livre est par ailleurs conforme à l'esprit fondamentalement égalitaire de la collection: l'équivalence de principe des pages est analogue à celle des objets rassemblés, dans la mesure où ceux-ci n'ont de véritable importance qu'au regard du tout dont ils sont une partie. C'est ce tout qui est par lui-même un trésor et fait aussi du livre un thésaurus.

Et le livre d'artiste? S'il ne peut prétendre au statut d'œuvre, avons-nous dit en commençant, qu'à la condition, essentielle, d'être autre chose qu'un recueil d'informations ou une compilation de documents, comment pourra-t-il s'accommoder de la fonction de catalogue qu'impose au livre le projet de collectionner? Pour la quatrième fois, l'apparente évidence de notre définition va devoir être mise à l'épreuve des œuvres et la condition requise, affinée. En effet, la réponse à la question précédente va d'autant moins de soi qu'un grand nombre de livres d'artistes a partie liée avec l'esprit de collection. Une des raisons du développement du livre d'artiste dans les années soixante et soixante-dix tient à l'introduction, dans les arts plastiques, d'une attitude

1. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 222.

2. Lewis Mumford, *Technique et Civilisation*, trad. Denise Moutonier, Paris, Éditions du Seuil, 1950, p. 288.



Sarkis

Blackout

Genève, Écart, 1975.

102 ex, 28,3 x 20,4 cm, 102 p.

Coll. particulière.

Daniel Spoerri

Dokumente Documents Documenti zur

Krims-Krams Magie

Hamburg, Merlin Verlag, 1971.

27,3 x 20,5 cm. 8 enveloppes contenant divers documents sous deux plats faisant portefeuille et fermés par un galon.

Coll. particulière.

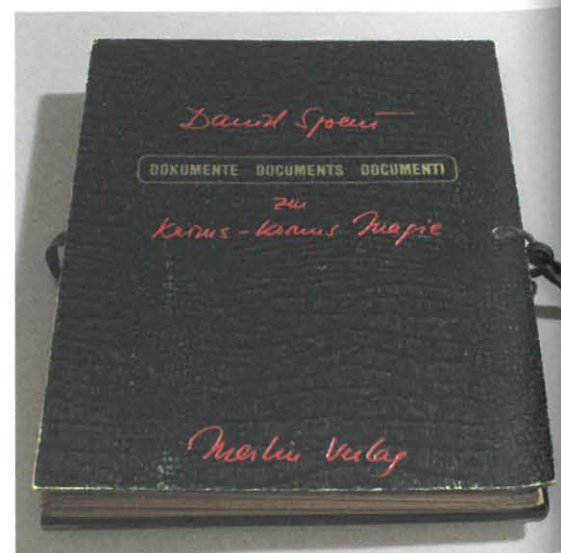
qui tend à substituer à la création au sens traditionnel du terme des pratiques de collectes. Par là, on désigne un ensemble d'activités qui se veulent plus ou moins anonymes et s'exercent sur des matériaux déjà constitués qu'il s'agit seulement de rassembler, d'inventorier, d'enregistrer, voire de collectionner systématiquement. Autrement dit, l'artiste qui conçoit ces livres ne semble prétendre à autre chose qu'à extraire ces matériaux de leur environnement, à constituer des archives ou à exploiter des archives préexistantes. À la limite, une simple liste suffit quand Sarkis établit celle de la centaine de couleurs utilisées à des fins de camouflage par différentes armées, inventaire lui-même camouflé dans un livre imprimé à l'encre sombre sur des pages de papier noir et intitulé *Blackout* (1975). L'esprit de ce genre de livres est cependant tout différent de celui qui préside à l'élaboration de listes et de classifications dans l'art conceptuel. Il ne s'agit pas de réduire le réel à la grille d'une rationalité préétablie par l'ordre alphabétique ou la suite des nombres, mais au contraire de prendre acte de la réalité des choses ou de leur étrangeté. D'un côté, le constat pour le constat; de l'autre, l'intérêt pour ce qui existe.

Un exemple ambivalent, à mi-chemin entre ces deux attitudes, peut d'emblée illustrer leur différence. *CLASSIFYING the thousand longest rivers in the world* (1977) d'Alighiero Boetti est un livre épais (les livres des conceptuels, à la dif-

férence de leurs classeurs, sont toujours minces) qui se propose de classer méthodiquement les mille fleuves les plus longs du globe par ordre décroissant de longueur, à raison d'un par page. Or, un texte introductif d'Anne-Marie Sauzeau-Boetti énumère les difficultés de l'entreprise. D'une part, quantité de facteurs font obstacle à la mesure: cours variable, démarcation incertaine avec la mer, etc. D'autre part, « l'entité d'une rivière peut être établie soit par rapport à son nom (trace d'une aventure humaine), soit par rapport à son intégrité hydrographique (aventure de l'eau depuis sa source principale la plus éloignée jusqu'à la mer, sans tenir compte des noms donnés aux différents segments). » Bien que « les deux aventures coïncident rarement, ajoute Anne-Marie Sauzeau-Boetti, la présente classification reflète cette double méthode et suit à la fois la loi de l'eau et la loi des hommes. » Autant dire qu'elle va au devant des incertitudes. Ainsi la partie supérieure de chaque page est-elle d'une clarté et d'une sécheresse toutes conceptuelles et ne comporte sur quatre lignes que le nom du fleuve, l'emplacement de sa source, celui de son embouchure et sa longueur. Mais la partie inférieure de la page, parfois plus développée, donne en notes des informations divergentes trouvées, durant trois années de recherches minutieuses (1970-1973), dans des ouvrages ou chez les spécialistes consultés, concernant en particulier la longueur, critère de la classification. Ce

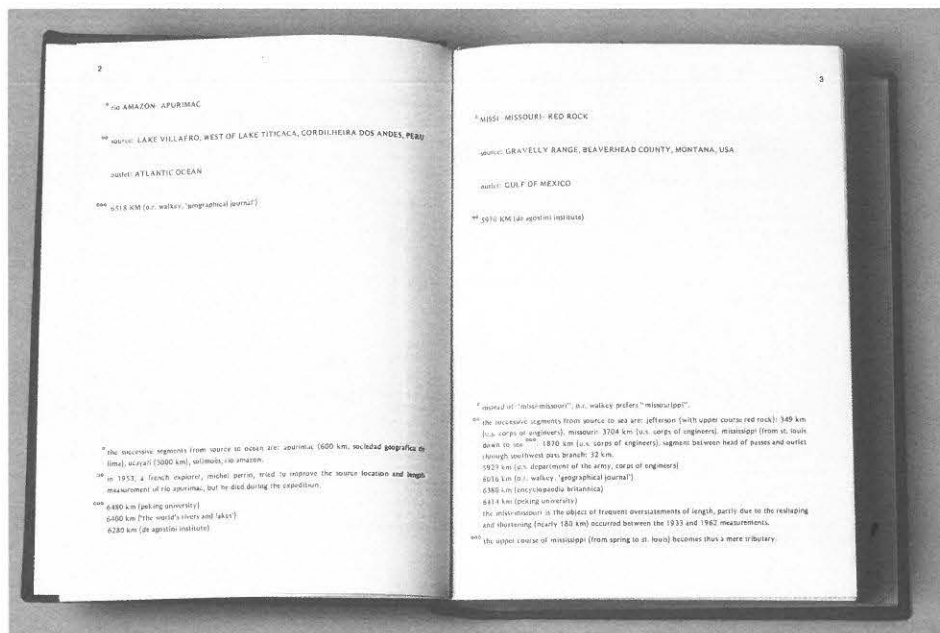
livre de mille pages rend ainsi perceptible la contradiction entre l'ampleur de la tâche et le dérisoire de son objet, entre l'arbitraire du projet classificatoire et la rigoureuse systématisme de sa réalisation, entre la volonté d'ordonner et le désordre qui en résulte, d'autant plus que l'absence d'index empêche de retrouver facilement le nom d'un fleuve. Ce qui prouve la vanité, mais aussi la fantaisie, de toute tentative encyclopédique d'un inventaire raisonné de la réalité.

La pratique de la collection ou de la collecte manifeste une certaine soumission de l'artiste au réel, voire une volonté d'effacement du geste créateur, dont les raisons sont variées. On a déjà rencontré une telle attitude chez les conceptuels. Qu'il suffise plus généralement de rappeler que la pensée dominante est alors



Alighiero Boetti & Anne-Marie Sauzeau-Boetti
CLASSIFYING the thousand longest rivers in the world
 [Rome], 1977.
 500 ex. 21,5 x 15,5 cm. 1 005 p.

celle de l'antihumanisme théorique et que, dans le champ de la réflexion sur l'art, la première victime de la critique marxiste, du soupçon psychanalytique ou de la déconstruction structuraliste est l'idée d'auteur ou d'artiste, de sujet créateur, avec ses corrélats : l'expression, l'invention, l'originalité, l'œuvre. Indice remarquable, la revue d'artistes *Aspen Magazine*, par exemple, publie en anglais un texte de Roland Barthes consacré à « la mort de l'auteur » où l'on peut lire que « l'auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme je n'est autre que celui qui dit je [...], sujet vide en dehors de l'énonciation même qui le définit [...] »¹. Or, dans le même temps où l'écrivain devient un « scribeur », l'artiste un « producteur » et ses œuvres des « productions », sinon des produits, la prolifération des objets dans une société dite de consommation et la prolifération parallèle des reproductions avec l'avènement des « médias de masse » concourent à renforcer le privilège donné au multiple sur l'unique et au déjà-là sur le nouveau. Contre l'abstraction lyrique ou expressionniste, par exemple, et son culte du geste subjectif, le Pop Art promeut une esthétique de l'emprunt à la banalité quotidienne, le Nouveau Réalisme développe un art de l'objet trouvé et l'Arte povera travaille



à partir des matériaux industriels ou naturels. L'Art minimal, de son côté, met en avant les idées de production répétitive, de fabrication impersonnelle ou de réalisation mécanique.

Le livre d'artiste va s'épanouir dans ce contexte et, s'il ne s'y réduit pas, il apporte toutefois une contribution singulière à l'élaboration d'œuvres dans lesquelles l'intérêt pour la série et l'accumulation d'une part, et pour le prélèvement dans la réalité d'autre part, trouve dans la suite photographique une alliée naturelle, prépondérante sinon exclusive². Ruscha résume excellemment une telle attitude quand il déclare à propos de *Various Small Fires* qui vient d'être publié : « Mes photographies ne sont pas si intéressantes, pas plus que le sujet. Elles sont simplement une collection de "faits" ; mon livre ressemble assez à une collection de "readymades" »³.

Mais à quoi tient qu'un livre constitué de documents peut n'être pas qu'un livre documentaire, mais un « livre d'artiste » ? Par exemple, ce recueil au titre explicite de Daniel Spoerri : *Dokumente Documents Documenti. Zur Krims-Krams Magie* (1971), huit enveloppes de papier brun s'ouvrant sur le côté, fixées sur des onglets à l'intérieur d'un portefeuille en simili crocodile vert foncé, fermé par un galon et contenant toutes sortes de « restes » imprimés de l'artiste et de ses amis Emmett Williams et Pierre Alechinsky. En quoi consiste la nature artistique de tels livres ? Une fois de plus, il faut tenter d'isoler ce qui appartient en propre au livre d'artiste,

dans le cadre d'une conception de l'art qui, certes, dépasse son cas particulier et dont il est un effet parmi d'autres, mais, du moins est-ce l'hypothèse à soutenir, un effet *sui generis*.

CHRISTIAN BOLTANSKI,
 POUR INTRODUIRE

Les livres de Christian Boltanski sont à même de montrer quelles affinités unissent l'esprit de collection et la photographie documentaire. Ils ne sont certes pas les seuls : Ruscha notamment pourrait fournir ici un exemple très convaincant, plus démonstratif sans doute dans son extrémisme, et telle ou telle de ses publications pourra être ultérieurement convoquée. Mais, illustrant le degré zéro de la collection de stations-service, de parkings, de piscines, etc., la signification de ses livres est, en raison même de leur exemplarité, plus sommaire et plus redondante. Il en est peu qui, comme Boltanski, utilisent à des fins aussi complexes le procédé unique de la collecte photographique, dans une très subtile dialectique entre objectivité et subjectivité. Ce faisant, il ajoute une étonnante profondeur de pensée à l'apparente vacuité de la répétition. Nul mieux que lui ne démontre progressivement au fil de ses publications qu'un livre fait avec des photographies peut être bien plus qu'un livre de photographies.

Avec un catalogue de près de quarante livres d'artiste publiés entre 1969 et 1992⁴, et de près de quatre-vingts en 2007⁵, sans compter les nombreuses

1. Roland Barthes, « The Death of the Author », *Aspen Magazine*, n° 5-6, Fall-Winter 1967, non paginé (paru en français sous le titre « La Mort de l'auteur », *Manteia*, n° v, 1968, p. 14 et repris dans *Œuvres complètes*, éd. établie par Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 1994, tome II, p. 491).

2. La Recherche photographique a consacré une livraison (n° 10, juin 1991) à l'étude des rapports de la photographie à la série et à la collection. On peut s'y reporter avec profit.

3. Edward Ruscha cité par John Coplans, « Concerning Various Small Fires: Edward Ruscha Discusses His Perplexing Publications », loc. cit., p. 25 (repris dans Ed Ruscha, *Leave Any Information at the Signal*, op. cit., p. 26).

4. Cf. Christian Boltanski, *Catalogue: Books, Printed Matter, Ephemera 1966-1991*, edited by Jennifer Flay with commentaries by Günter Metken, Köln, Buchhandlung Walther König; Frankfurt am Main, Portikus, 1992.

5. Cf. Bob Calle, *Christian Boltanski. Livres d'artiste 1969-2007*, Paris, Éditions S91, 2008.



Christian Boltanski

Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance

Paris, [1969].

[150 ex.] 28 x 17,5 cm. 9 feuillets réunis par une baguette en matière plastique.

Rédition dans la boîte:

Christian Boltanski. Livres

Paris, Association française d'action artistique, ministère des Affaires étrangères; Köln, Buchhandlung Walther König; Frankfurt am Main, Portikus, 1991.

900 ex. 22 x 16 cm. 9 p.

interventions dans les revues, journaux et autres publications, Boltanski apparaît comme l'un des créateurs les plus féconds et les plus importants en ce domaine. Il est assez aisé d'ordonner cette production autour de quelques idées directrices, de quelques obsessions plutôt, que l'artiste développe à chaque fois dans plusieurs livres, parfois consécutifs, parfois distants de plusieurs années. Ce pourquoi il nous arrivera de mentionner telle ou telle publication postérieure aux limites chronologiques de cette étude. Il suffira donc d'analyser quelques livres-clefs, quitte à mentionner au passage d'autres publications de la même veine.

Et pour commencer, le premier, *Recherche et présentation de tout ce qui reste*

de mon enfance 1944-1950 (1969).

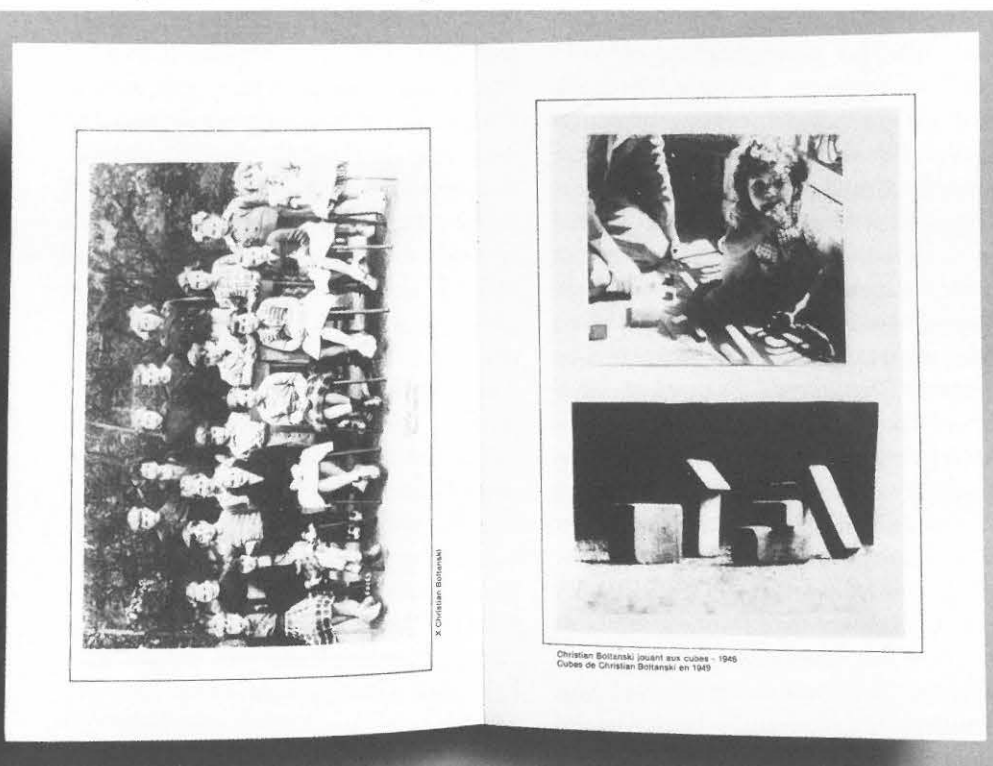
Neuf feuillets réunis par une simple baguette de matière plastique montrent des photographies¹ précédées d'une page de texte dactylographié au bas de laquelle Christian Boltanski mentionne son nom, le lieu et la date: « Paris, mai 1969 ». Seul ce texte permet de comprendre pourquoi sont rassemblées, à la suite, des photographies (brièvement identifiées et datées) d'une classe (une croix identifie l'écolier Boltanski), d'un enfant jouant aux cubes et du jeu de cubes lui-même, d'un lit et d'une chemise, d'un morceau de pull-over, d'une mèche de cheveu, d'une page déchirée d'un livre de lecture, d'une composition de récitation, de parents ou amis et de vacances au bord de la mer. Le texte

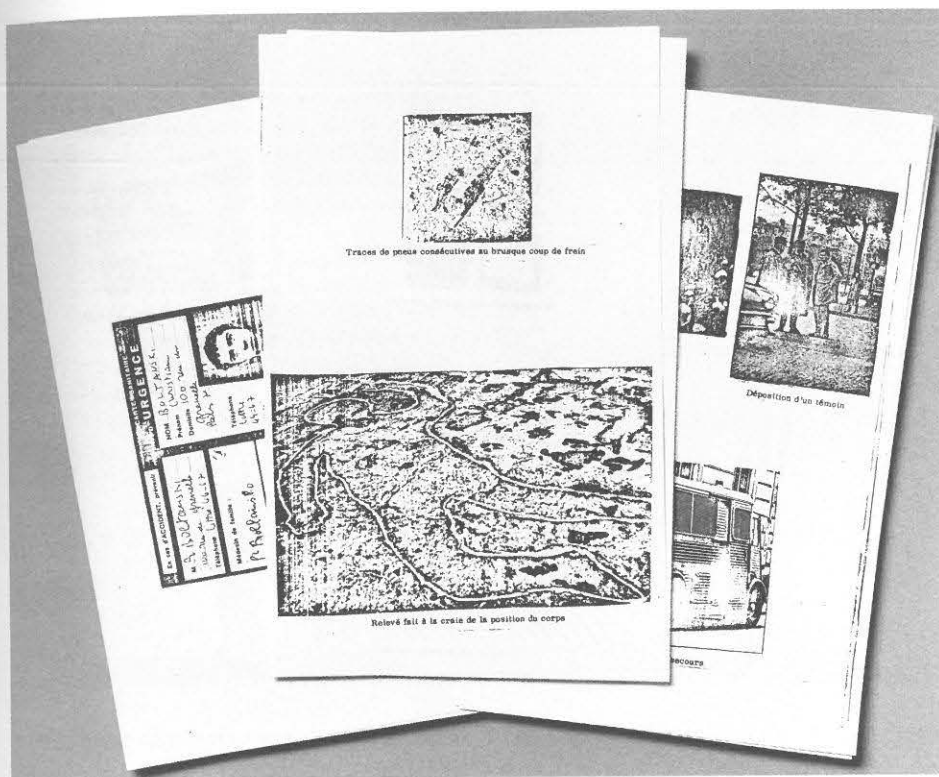
commence ainsi: « On ne remarquera jamais assez que la mort est une chose honteuse. » Après avoir noté que la médecine pactise avec elle au lieu de s'y opposer de front, l'artiste énonce son projet: « Se conserver tout entier, garder une trace de tous les instants de notre vie, de tous les objets qui nous ont côtoyés [...] ». D'où le rassemblement de ces souvenirs, retrouvés, dit-il, à grand peine. « Prouver leur authenticité, les situer exactement, tout cela n'a été possible que par des questions incessantes et une enquête minutieuse. » Le texte se termine par l'évocation des efforts à consentir pour mettre sa vie « en sécurité, soigneusement rangée et étiquetée dans un lieu sûr », de sorte qu'« étant alors assuré de ne pas mourir, je puisse, enfin, me reposer ».

Tout est dit là, qui ne cessera ensuite d'être repris. Les thèmes et la manière de les aborder: l'éloignement de l'enfance comme anticipation de la mort, la conservation des traces suivant le modèle ethnographique d'un musée de l'Homme²; les matériaux: photographie de classe, album familial d'images-souvenirs, menus objets quotidiens et comportements ordinaires, propres à chacun et à tous; l'ironie du désespoir et la conscience de l'absurdité de l'entreprise: consacrer toute sa vie à ne pas mourir, c'est-à-dire aussi à ne pas vivre, pour de toute façon mourir.

1. Reproduites en offset sans trame et peu distinctes, elles donnent l'impression trompeuse d'être des photocopies.

2. Cf. Günter Metken, *Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbstforschung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst*, Köln, DuMont, 1977, qui consacre un chapitre à cet aspect muséographique de l'œuvre de Boltanski.





Christian Boltanski

Reconstitution d'un accident qui ne m'est pas encore arrivé et où j'ai trouvé la mort
Paris, 1969.

[150 ex.] 17,5 x 28 cm. 6 feuillets réunis par une baguette en matière plastique.

Christian Boltanski

Reconstitution de gestes effectués par Christian Boltanski entre 1948 et 1954

[Paris, 1970].

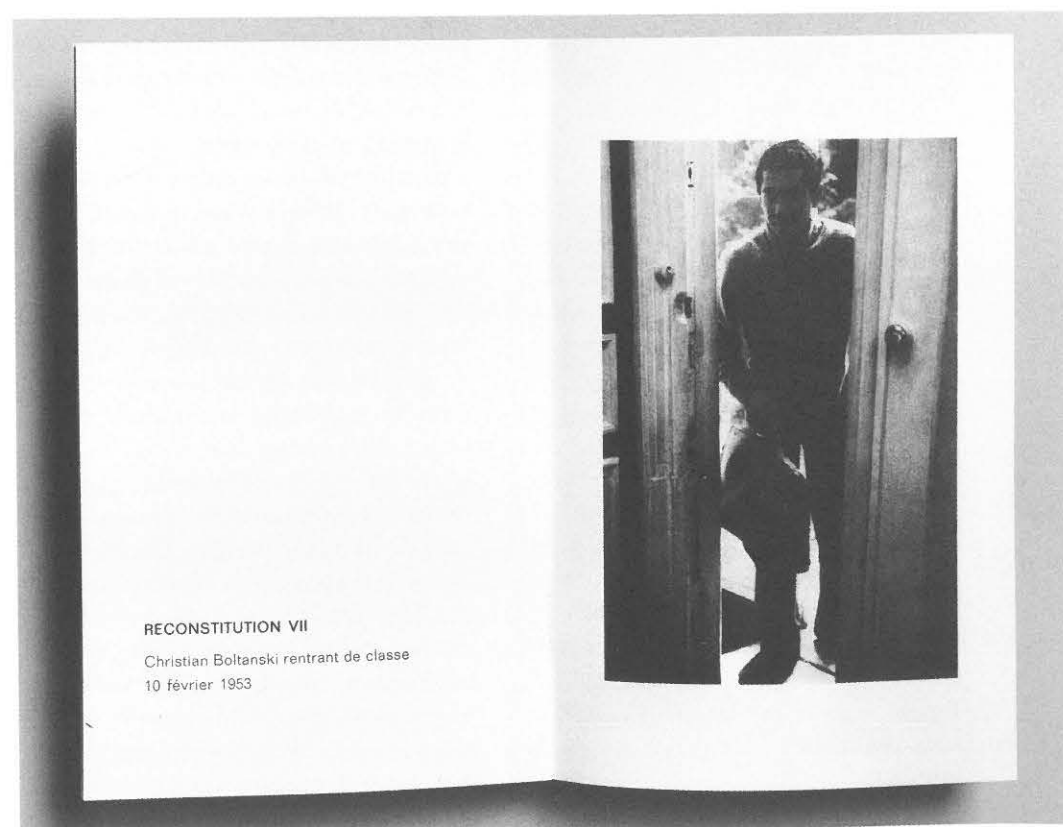
[500 ex.] 21 x 13,5 cm. 12 p.

photographique de Christian Boltanski 1948-1956 (1972), faux témoignages au présent de l'indicatif, la reconstitution passe aussi par la mise en scène, mais une mise en scène qui renvoie au théâtre plutôt qu'à la reconstitution d'un crime: l'artiste adulte rejoue les gestes de l'enfant qu'il a été et que nous avons tous été, gestes communs, au sens où l'on parle de lieux communs², tels que pleurer, goûter, jouer avec un pistolet, etc. De même, des enfants photographiés par Annette Messager dans le parc Montsouris pourront très bien tenir lieu de portraits photographiques de Christian Boltanski à divers âges (*10 Portraits photographiques de Christian Boltanski 1946-1964*, 1972). Entre l'enquête truquée et l'illusion théâtrale, entre mensonge et jeu, l'entreprise autobiographique de restitution du passé se donne finalement pour ce qu'elle est, un numéro raté de comédien de seconde catégorie: ce sont les *Souvenirs de jeunesse*

De là, le jeu de la mauvaise foi assumée, entre vérité et mensonge: dans ce livre comme dans maints autres sont en réalité mêlés vrais et faux souvenirs, restes authentiques et souvenirs fabriqués: « Au départ, j'ai fait un premier petit livre où il y a en principe tout ce qui reste de moi de ma naissance jusqu'à l'âge de six ans et les trois quarts des choses présentées sont fausses parce qu'il ne restait plus rien et ça ne me gêne absolument pas parce que je m'intéresse aux souvenirs communs, je n'avais donc aucun remords à mettre "lit de Christian Boltanski" alors que c'était le lit de mon neveu. Le côté "relique" ne m'intéresse pas, parce que c'est trop lié à une personne¹. »

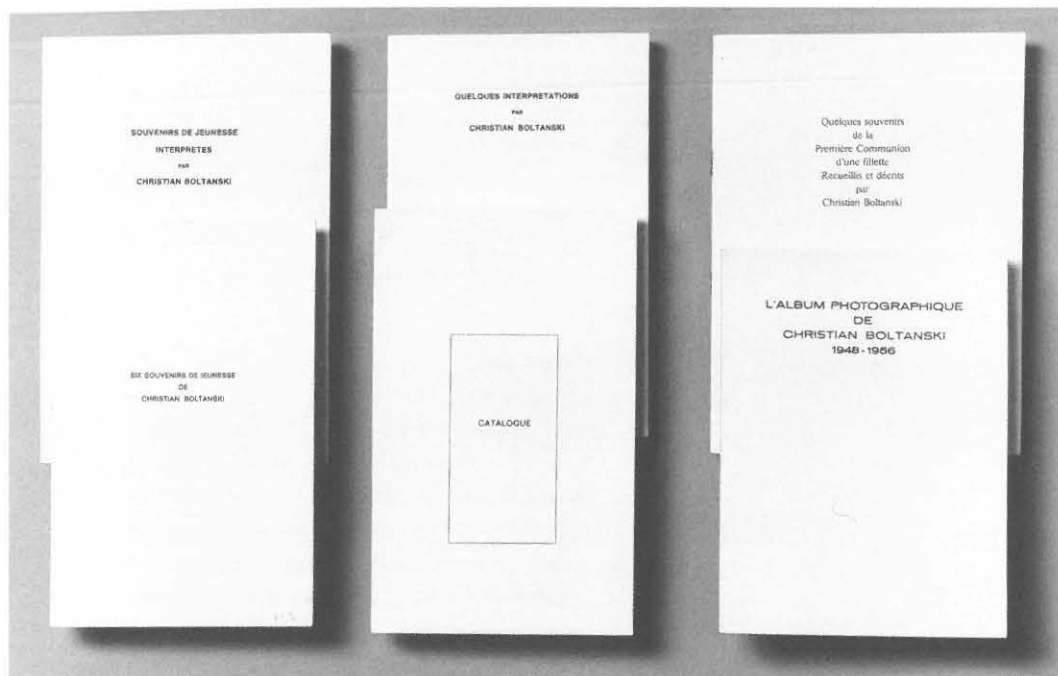
Il n'y a donc pas de réelle différence entre les trois modalités sous lesquelles la collecte des traces de la vie se présentera successivement: d'abord, les souvenirs sont donnés pour autobiographiques, même s'ils ne sont en réalité nullement personnels; ensuite, à partir de 1972, ils sont empruntés à la mémoire d'autrui; enfin, à partir de 1986, c'est de la mémoire collective qu'ils proviennent. Les premiers sont l'objet de « reconstitutions ». *Reconstitution d'un accident*

qui ne m'est pas encore arrivé et où j'ai trouvé la mort (1969) est placé explicitement sous le signe de la fiction, avec fausses preuves à l'appui, relevées à la manière d'un constat de police, telles que photographies du lieu de l'accident, de la position du corps, des témoins. Dans *Reconstitution de gestes effectués par Christian Boltanski entre 1948 et 1954* (1970) ou dans *L'Album*



1. Christian Boltanski, « Il parlait de lui ainsi... », extraits d'une bande magnétique datée de novembre 1971, in *Christian Boltanski*, catalogue d'exposition, musée de Jérusalem, 1973, non paginé.

2. Cf. Günter Metken, in *Christian Boltanski. Catalogue*. [...], op. cit., p. 45.



Christian Boltanski

Six livres :

Souvenirs de jeunesse interprétés par Christian Boltanski
Genève, Adelina Cübery, [1975], 20,8 x 14,6 cm. 32 p.

Quelques interprétations par Christian Boltanski
Paris, CNAC, 1974. 200 ex. 21 x 13,5 cm. 16 p.

Quelques souvenirs de la première communion d'une fillette. Recueillis et décrits par Christian Boltanski
Paris, Georges Fall, 1974. 200 ex. 22 x 16 cm. 12 p.

Six souvenirs de jeunesse de Christian Boltanski
[Paris, Sonabend, 1971, 200 ex.] 21 x 13,5 cm. 8 p.

Catalogue. Essai de reconstitution d'objets ayant appartenu à Christian Boltanski entre 1948 et 1954
Paris, galerie Sonabend, 1971. 22 x 13,5 cm. 5 p.

L'album photographique de Christian Boltanski 1948-1956
Hamburg, Hossmann; Paris, Sonabend Press, 1972.
500 ex. 20 x 14,6 cm. 32 p.

interprétés par Christian Boltanski (1975) dans le rôle de l'adulte, un pantin le représentant en petit garçon, et les *Saynètes comiques*, scènes de la vie familiale publiées en plusieurs livres en 1974 et 1975, où l'on voit des photographies de Boltanski adulte singeant devant un décor peint un enfant aux prises avec les situations conventionnelles de sa condition (le refus de se laver, l'anniversaire, la mort du grand-père, la visite du docteur, etc.). Boltanski s'est expliqué sur le passage du menteur, qui ne l'est que pour autant qu'on le croit, au clown qui ne peut être pris au sérieux : « À un moment, ce personnage inventé m'est devenu trop lourd, j'ai eu besoin de le tuer. J'avais aussi l'impression de tromper mon monde et je ne voulais pas me figer dans un personnage de menteur. J'ai eu le désir de détruire le mythe, et de le détruire par la dérision. Alors, un jour, de prêcheur je suis devenu clown, dans les *Saynètes comiques*. C'était un premier pas vers devenir artiste : je racontais les mêmes histoires qu'avant, mais sur un mode totalement dérisoire. Je disais aux gens : ce que je vous ai raconté était faux, même si en fait c'était vrai ; vous avez cru à mon grand-père, mais c'était un personnage que j'avais inventé. J'ai désiré dire : j'ai tué mon personnage, je me suis fondu dans la foule, je ne suis plus rien¹. » Le mythomane se fait mythographe. Mais c'est pour mieux entretenir ses mythes familiers.

Se fondre dans la foule, n'être plus

rien ? Voire. Car parler des autres peut être parler de soi-même par d'autres moyens, qui ne sont pas moins directs pour autant. Que l'on pense par exemple au petit livre consacré bien plus tard au comique oublié Géo Harly, en 1988 (*Géo Harly, danseur parodiste*), en qui le clown Boltanski se retrouve. « Qui se souvient de Géo Harly : je pense qu'il est né il y a un peu plus d'un siècle, qu'il avait un frère, qu'il aimait beaucoup sa mère », dit la note précédant une suite de portraits sépia. Les photographies trouvées par hasard aux Puces dans une boîte de cigares ne sauvent pas l'artiste de l'oubli car tout ce qu'on retrouve de lui vaut pour la plupart des hommes. Réciproquement, la figure du clown manifeste ce qu'il en est de tout homme : quelques grimaces d'acteur maquillé fixées par la photographie ; un masque, pas un être. « *All the world's a stage / And all the men and women merely players.* » Même avec les mots de Shakespeare, il est un peu bête de redire l'absurdité du destin des hommes, acteurs de passage dans une pièce qu'ils n'ont pas écrite. Mais précisément les livres de Boltanski ne le disent pas, ils le rappellent dans l'immédiateté du sentir. Permettre au spectateur de « ressentir des émotions sans avoir besoin de discours », tel est le propre de la peinture, et c'est en ce sens que Boltanski persiste à se dire peintre, même quand il ne fait que récupérer des photographies².

Ses livres ravivent donc la mémoire, mais s'ils rappellent quelque chose,

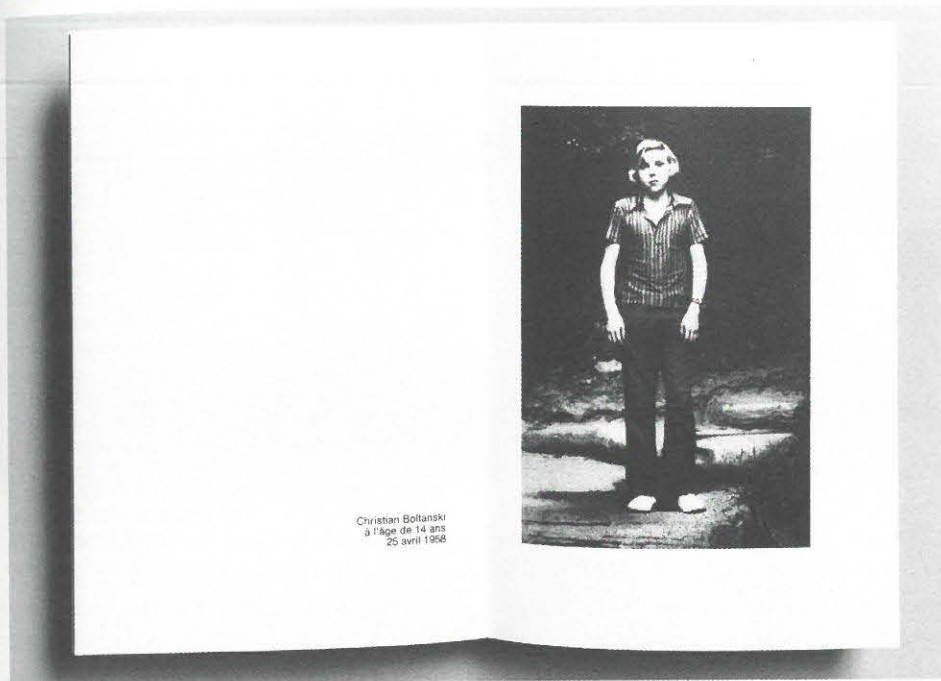
c'est non tel souvenir en particulier, mais cette vérité universelle de l'effacement auquel tout être est promis, une fois sorti de la scène du monde ; vérité de l'oubli que l'on s'évertue à oublier, à moins qu'on en joue, pour n'en pas mourir tout de suite. Ainsi quand Boltanski, à mi-chemin entre la magie des ombres chinoises et la moralité des danses macabres, projette un peu plus tard sur les murs les silhouettes agrandies de pantins se balançant au souffle de l'air comme des pendus au bout de leur corde (source du livre *White Shadows*, 1991). Il n'y a pas que les derniers livres pour traiter sans détour de la mort ; les premiers sont déjà à l'évidence des Vanités³. Au XVIII^e siècle aussi, c'est à travers l'image de la vie que dans ce genre de tableaux il est fait rappel de la mort. À l'inverse, l'image de la mort peut aussi servir de rappel de la vie ou à la vie. À cet égard, il n'est pas sûr que *Les Morts pour rire* (1974) ne soit qu'un dé-

1. « Entretien avec Christian Boltanski » par Delphine Renard, in *Boltanski*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1984, p. 81.

2. Christian Boltanski, *ibid.*, p. 85.

3. Tout en insistant, à propos de ces premiers livres, plutôt sur le jeu du clown avec le vrai et le faux, Gilbert Lascault compose néanmoins avec eux la deuxième de ses « Onze Figures de la mort », dans *Traverses*, n° 1, « Lieux et objets de la mort », Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 42-44 (repris dans *Écrits timides sur le visible*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1979, p. 225-227, rééd. Paris, Armand Colin, coll. « U2 », 1992).

4. Günter Metken insiste sur ce dernier aspect en rappelant que le costume et le chapeau noirs mis par l'artiste pour cette série sont ceux des Marx Brothers (in *Christian Boltanski. Catalogue*. [...], op. cit., p. 115).



Christian Boltanski
à l'âge de 14 ans
25 avril 1958

ploiement d'humour noir¹. Il est aussi un exercice cathartique. Ce livre montre Boltanski essayant diverses manières de se suicider (noyade, pendaison, etc.). Mais à un plan rapproché où il figure en désespéré succède un plan plus large qui dévoile la supercherie (le candidat à la noyade, par exemple, a les pieds coincés dans une bassine), le truc grossier qui ridiculise moins l'acteur, devenu hilare, que le spectateur : celui-ci a failli se laisser prendre et est invité à son tour à en rire comme d'une bonne plaisanterie, un peu forcée toutefois. L'un et l'autre font semblant et procèdent à leurs propres exorcismes. Faire de l'art pour ne pas mourir de la vie.

Se fondre dans la foule, se cacher en elle, derrière n'importe qui parce que je suis tout le monde, ou voudrais être comme tout le monde, tel est déjà le

sens des livres qui, dès 1972, se bornent à publier des images tirées d'albums photographiques d'inconnus (*Tout ce que je sais d'une femme qui est morte et que je n'ai pas connue*, 1970) ou d'anonymes (*L'Album de photo de la famille D.* 1939-1964, 1972). À quoi tient que les photographies qui, dans un album de famille, sont des images de vie apparaissent, reprises dans un petit livre, des images de mort ? Guère de différence, en effet, entre les photographies d'amateur de *L'Album de photo de la famille D.* 1939-1964 et les vignettes des divers *Inventaires* des objets de personnes effectivement décédées ou qu'on peut supposer telles (1973-1974, puis 1991, 2000, 2007). Dans le premier cas, Boltanski ne fait que reprendre les clichés d'un album déjà constitué qu'il emprunte à la famille d'un de ses amis, le futur marchand Michel Durand-Dessert¹. Or, voici comment il présente ce travail : « Je voulais, moi qui ne savais rien d'eux, tenter de reconstituer leur vie en me servant de ces images qui, prises à tous les moments importants, resteraient après leur mort comme la pièce à conviction de leur existence. Je pus découvrir l'ordre dans lequel elles avaient été prises et les liens qui existaient entre les personnages qu'elles représentaient. Mais je m'aperçus que je ne pouvais aller plus loin, car ces documents semblaient appartenir aux souvenirs communs de n'importe quelle famille, que chacun pouvait se reconnaître dans ces photos de vacances ou d'anniversaire.

Christian Boltanski

10 portraits de Christian Boltanski 1946-1964

Paris, Multiplicata, 1972.

500 ex. 21 x 13,5 cm. 12 p.

Christian Boltanski

Saynètes comiques

Bruxelles, Europalia 75 France/Association française d'action artistique/Société des expositions du Palais des beaux-arts/Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, 1975.

21 x 29,7 cm. 16 p.

Coll. particulière.

Christian Boltanski

Géo Harly danseur parodiste

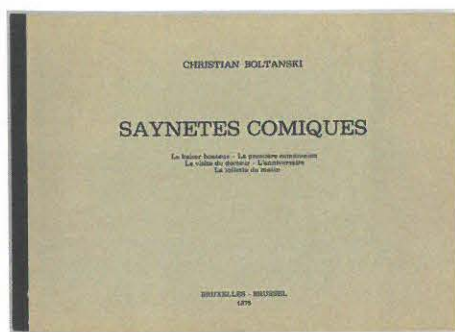
Dijon, ADAC, 1988.

300 ex. 21 x 14,1 cm. 24 p.

Coll. particulière.

Ces photographies ne m'apprenaient rien sur ce qu'avait été réellement la vie de la famille D..., elles me renvoyaient à mes propres souvenirs². » Lesquels ne sont rien de moi puisqu'ils sont ceux de tous. Évanouies les « pièces à conviction » destinées à attester l'existence d'un être après sa mort et à conserver quelque chose de la singularité de sa vie.

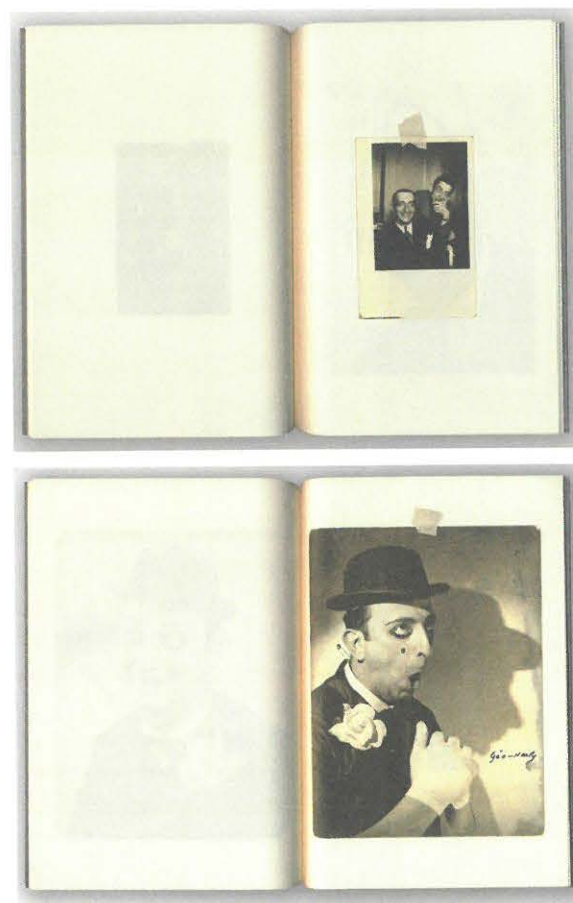
Assurément, et ceci a été relevé³, ces œuvres font écho à la recherche sociologique menée alors par Bourdieu et ses collaborateurs (dont le propre frère aîné de Christian, Luc Boltanski)



1. Cf. Christian Boltanski, « Ce dont ils se souviennent », Fig. 4, 1990, § 27, p. 80.

2. Christian Boltanski, *L'Album de photo de la famille D.* 1939-1964, Luzern, Kunstmuseum, 1972, non paginé.

3. Notamment par Serge Lemoine, « Les formes et les sources dans l'art de Christian Boltanski », in Boltanski, *op. cit.*, p. 26, note 8.



Christian Boltanski**Les Morts pour rire**

Dudweiler, AQ, 1974.

170 ex. 20,8 x 14,6 cm. 32 p.

Christian Boltanski**L'Album de photos de la famille D. 1939-1964**

in Christian Boltanski, tiré à part du catalogue d'exposition

Ben Vautier, Christian Boltanski, Jean Le Gac, John C. Fernie,

Luzern, Kunstmuseum, 1972.

29,6 x 21,1 cm. 36 p.

Christian Boltanski

[Tout ce que je sais d'une femme qui est morte et que je n'ai pas connue.] Les documents photographiques qui suivent m'ont été transmis par Luis Caballero

[Paris], 1970.

21 x 13,5 cm. 12 p.

Christian Boltanski**List of Exhibits Belonging to a Woman of Baden-Baden Followed by an Explanatory Note**

Oxford, Museum of Modern Art, 1973.

18 x 11,2 cm. 6 p.

Christian Boltanski**Trois inventaires (ci-contre):***List of Exhibits Belonging to a Woman of Baden-Baden Followed by an Explanatory Note*
Oxford, Museum of Modern Art, 1973.

18 x 11,2 cm. 6 p.

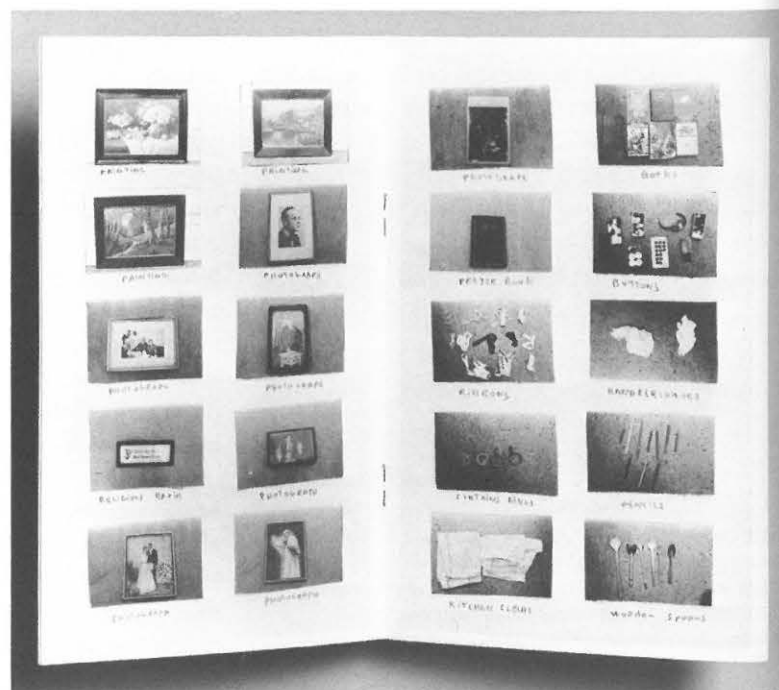
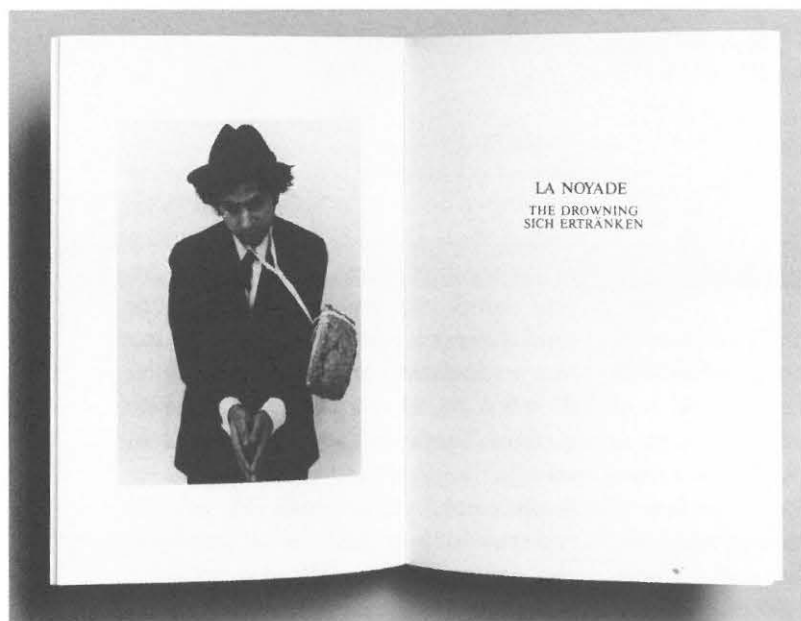
Inventaire des objets appartenant à un habitant d'Oxford précédé d'un avant-propos et suivi de quelques réponses à ma proposition. Verzeichnis der Objekte, die einem Einwohner Oxford's gehören eingeleitet durch ein Vorwort und gefolgt von einigen Antworten auf meinen Vorschlag. Inventory of the objects belonging to an inhabitant of Oxford introduced by a preface and followed by some answers to my proposal
Münster, Westfälischer Kunstverein, 1973.

20,8 x 14,7 cm. 80 p.

Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombes

Paris, CNAC, 1974.

21 x 14 cm. 48 p.





sur les stéréotypes de la photographie d'amateur¹. Mais, nouvelle illustration de l'entrelacs entre enquête objective et inquiétude personnelle, ce travail sur les clichés abrite aussi une méditation sur la mémoire. Cette fois, c'est la réflexion de Barthes sur la photographie qui s'impose. Loin de conserver quelque chose de sa vie, la photographie d'un être anticipe la mort qu'elle inscrit sur son visage

en l'arrimant au passé du « Ça-a-été » : « Il a été là, et cependant tout de suite séparé; il a été absolument là, irrécusablement présent, et cependant déjà différencié². » Du même mouvement, la photographie atteste la réalité et en marque l'éloignement définitif. La vérité de la photographie est toujours déjà celle du souvenir. De là, sa mélancolie³. « La photographie, dit à son tour Boltanski, c'est de l'absence⁴. »

C'est ce dernier aspect, plus que l'aspect sociologique, qui met en évidence ce que la photographie a en partage avec l'esprit de collection : une aspiration commune (arrêter le temps, conserver le passé), une faillite commune (annoncer la mort au lieu de l'éluder). De cette connivence dans l'impuissance à conjurer la mort, les fascicules des divers *Inventaires* font la démonstration. Le 3 janvier 1973, l'artiste avait écrit à soixante-deux conservateurs de musée en leur proposant de faire l'acquisition d'une vente après décès afin de rassembler « les éléments qui ont entouré une personne durant sa vie et qui restent après sa mort le témoignage de son existence⁵ ». La plupart déclinèrent poliment la proposition. Néanmoins, en 1973 et 1974, cinq expositions purent être réalisées dans des musées, dont quatre firent l'objet d'une publication à Oxford, Münster, Jérusalem⁶ et Paris⁷, laquelle établissait à chaque fois l'inventaire des objets exposés. En revenant au sens le plus ordinaire de l'inventaire, l'établissement de l'état détaillé des biens d'une personne après son décès, Boltanski met l'accent sur le lien étroit de la collection et de la mort.

En effet, la définition de la collection par le rassemblement d'objets sur un thème donné reste une définition no-

minale tant qu'on n'a pas répondu à la question de la finalité de ce comportement. Or, collectionner, c'est tenter de préserver ce dont le destin est de disparaître. Le musée ne fait que développer ce point de vue : fixer le cours du temps et résister à la mort par la conservation et la mémoire. *Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombes* (1974), par exemple, est un opuscule qui établit scrupuleusement le catalogue exhaustif des pièces de vêtements, des ustensiles de cuisine, des livres, des bijoux, etc., d'une personne dont ils sont la vie résumée dans ses traces. Portrait en négatif d'un être, cet inventaire dit moins la persistance que la disparition ou l'absence⁸, et elle annonce la nôtre : « Dans les inventaires, les spectateurs sont confrontés avec les objets qu'ils reconnaissent, ils ont l'impression que ce sont leurs propres objets qui sont muséographiés, ce portrait en creux devient leur propre portrait, différent pour chacun⁹. » Les petites photographies rectangulaires, purement signalétiques, qui isolent les objets et les disposent en ordre mais sans art sur la page, sont à l'évidence l'équivalent imprimé des vitrines des musées, où, comme dans le livre, une étiquette identifie chaque pièce présentée. Chaque livre, chaque inventaire est le musée d'un homme ou d'une femme anonymes.

Boltanski a lui-même mis en rapport ce travail avec l'intérêt qu'il porte au musée de l'Homme : « [...] au musée de l'Homme, les objets n'y sont pas parce que ce sont de beaux objets, ils y sont parce que ce sont des objets qui sont les restes de quelqu'un, aussi bien une aiguille qu'une statue et tout cela est mis sur le même plan. L'aiguille est importante parce qu'elle a été touchée par quelqu'un, parce qu'elle est un morceau de vie de quelqu'un¹⁰. » Le propos muséographique révèle ici l'inquiétude métaphysique qui le sous-tend. La solution à laquelle il sert d'alibi est en vérité plus religieuse que scientifique : plutôt qu'aux restes d'une civilisation qui ne

1. Pierre Bourdieu, Luc Boltanski, Robert Castel et Jean-Claude Chamboredon, *Un art moyen*, Paris, Éditions de Minuit, 1965.

2. Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980, p. 120-121.

3. Roland Barthes, *ibid.*, p. 124.

4. Entretien de Christian Boltanski avec Yusuke Nakahara, in *Christian Boltanski*, catalogue d'exposition, Nagoya, Institute of Contemporary Arts/ATM Contemporary Art Gallery, 1990, p. 8.

5. Lettre reproduite en fac-similé dans plusieurs catalogues, dans *Christian Boltanski. Catalogue*, [...], op. cit., p. 80 et dans la boîte *Christian Boltanski*, Livres, Paris, AFAA, ministère des Affaires étrangères ; Paris, Jennifer Flay ; Köln, Buchhandlung Walther König ; Frankfurt am Main, Portikus, 1991 (ensemble de 27 publications, la plupart rééditées en fac-similé).

6. L'inventaire publié par le musée de Jérusalem n'est pas répertorié dans les deux catalogues raisonnés des livres, op. cit. Il est paru en encart dans le catalogue de l'exposition *Christian Boltanski*, édité par ce musée en 1973, op. cit.

7. En 1991, Boltanski a refait un inventaire, à Charleston, dont la publication reprend exactement la maquette et la couleur du papier de celle de Paris (éd. CNAC, 1974).

8. Gilbert Lascault a souligné que ces inventaires ne nous apprennent rien : « Des propriétaires des objets, le nom a sombré ; et les discours ; et les souvenirs vrais et faux ; et les mensonges et les aveux ; et le visage. [...] Le lien est coupé entre les objets perdus par ceux qui les détenaient et les affects que ces individus (morts ou éloignés par un voyage) éprouvaient en les voyant, en les utilisant. » (« Portraits de l'artiste en huissier et en clown », *L'Art vivant*, n° 52, octobre 1974, p. 33, ou « Inventaires de Boltanski », *XX^e siècle*, n° 43, décembre 1974, p. 181.)

9. Christian Boltanski, « Entretien entre Irmeline Lebeer et Christian Boltanski », in *Christian Boltanski. Les Modèles*, Paris, Cheval d'attaque, 1979, p. 8. Repris dans Irmeline Lebeer, *L'art ? c'est une meilleure idée ! Entretiens 1972-1984*, op. cit., p. 91.

10. Christian Boltanski, « Il parlait de lui ainsi... », loc. cit.

Christian Boltanski

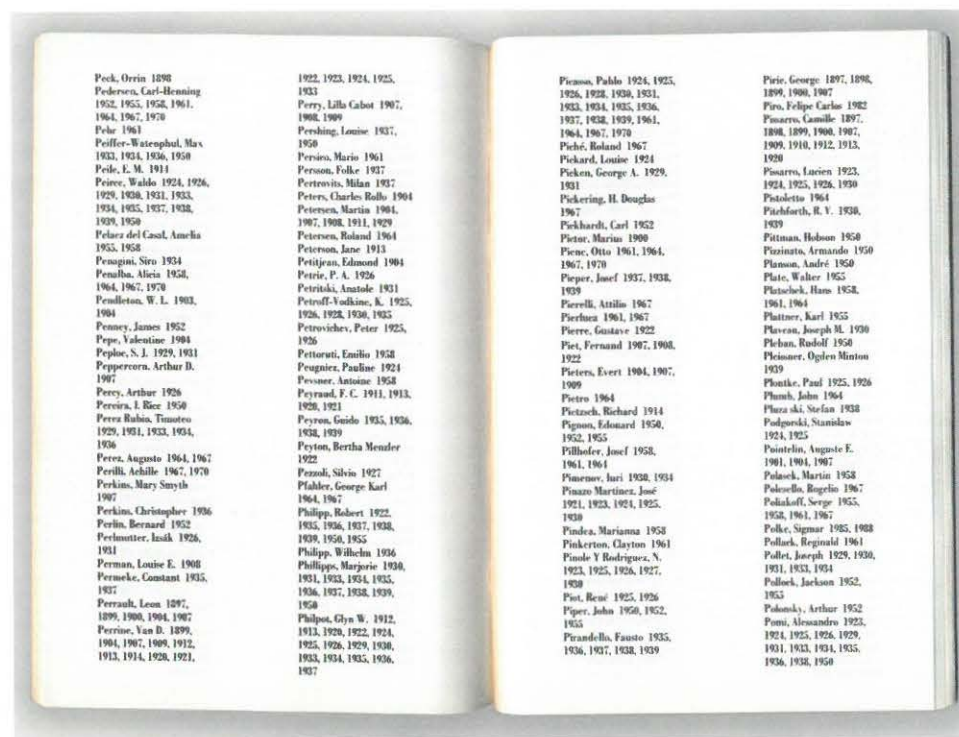
Archive of the Carnegie International 1896-1991

Pittsburgh, The Carnegie Museum of Art;

New York, Marian Goodman Gallery, 1991.

2000 ex. 21 x 13,8 cm. 84 p.

Coll. particulière.



peuvent témoigner que de son histoire, elle a trait aux reliques, aux restes d'une personne qui, par-delà sa mort, pourraient garder quelque chose de sa réalité vivante¹. Cependant les reliques ne jouent pas le rôle qu'on attend d'elles. Ce sont des restes abandonnés, sans signification que cet abandon même, tout comme, quelques années plus tard, les vêtements entassés sur des rayonnages ou étalés sur le sol seront les enveloppes vides de corps, cette fois anonymes, disparus dans quelque massacre collectif (*Sachlich*, 1995). Empreintes de la mort, non de la vie.

Dans ce contexte, imprimés, les inventaires sont eux-mêmes empreintes d'empreintes, redoublement de l'effet mortifère, traces vides d'objets eux-mêmes déjà privés de vie. Que le livre ne soit que le catalogue d'une exposition elle-même déjà résiduelle se justifie ici fortement. Car la publication tire paradoxalement tout son sens de la démonstration de la perte qu'y entraîne le désir de fixer, par la reproduction photographique comme par la légende qui les identifie, les pièces conservées par ailleurs dans les vitrines de l'exposition. L'aide-mémoire joue contre la mémoire.

Ou plutôt, il met au jour cette profonde vérité qu'en une belle méditation sur la mémoire et l'oubli Jean-Louis Chrétien résume ainsi: « La peur d'oublier n'est pas la peur de perdre ce que nous possédons et détenons, mais la peur de perdre ce qui est déjà perdu². »

Des premiers livres aux inventaires, le projet de collectionner a sensiblement changé de signification et la photographie, de fonction. Au début, l'accent était mis sur le souvenir matériel, et la photographie était là pour brouiller la distinction entre sauvetage et fabrication du passé. Puis, de la photographie qui ment, ou du souvenir falsifié, Boltanski en est venu à la photographie qui efface au lieu de retenir, en même temps qu'à une conception de la mémoire dont l'essence ne serait pas l'anamnèse mais l'oubli. Bientôt, à partir de 1991, une simple liste, sans images, pourra suffire: ainsi de celle des milliers d'artistes, pour la plupart totalement oubliés, exposés depuis 1896 dans le cadre de Carnegie International, manifestation destinée à donner un aperçu de la création artistique contemporaine dans le monde (*Archive of the Carnegie International 1896-1991*, 1991). Le nom, comme la

photographie, comme bientôt le vêtement qui va la remplacer dans les installations renvoient certes à une personne, mais à une personne disparue: « Dans mon travail, la photographie d'un inconnu, un nom ou un vêtement, c'est toujours l'idée de la présence/absence³. » La collection ou l'archive ne peut plus être alors un rassemblement des preuves de la vie, seraient-elles fragiles ou illusoire, mais une accumulation des preuves de la mort. Aussi le travail sur la mémoire de la vie va-t-il bientôt se donner explicitement pour ce qu'il a souterrainement toujours été: un *memento mori*. On en aura un exemple accompli avec l'emprunt de l'annuaire téléphonique de la ville de Malmö pour l'année 1993, que Boltanski va simplement mettre à jour en ajoutant un encart de quatre pages, « errata », où est imprimée sur six colonnes la longue liste des habitants qui ne sont plus joignables parce qu'ils sont morts dans l'année (*Les Habitants de Malmö*, 1994). Un tel infléchissement s'accompagne d'un changement de ton, avec notamment l'élimination des procédés antérieurs de mise à distance de l'acceptable par la dérision, l'humour et le jeu avec ce qui désespère.

Avant cela, une rupture. Elle nous apprend peu sur le rapport du livre d'artiste à la collection, mais davantage sur le livre d'artiste en général. De 1976 à

1. Même si, un peu plus loin dans le même texte (passage cité *supra*), Boltanski refuse *expressis verbis* de s'intéresser à l'aspect de relique des traces d'une personne, ce souci est présent, quoique dénié. Le confirme la reprise explicite de ce thème dans des travaux ultérieurs de l'artiste, où il restitue à la relique son sens sacré (cf. Günter Metken, citant Boltanski dans le titre d'un article, « Was wir brauchen sind Reliquien », in *Christian Boltanski. Inventar*, catalogue d'exposition, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 1991, p. 23-33). Mais ce n'est là qu'un exemple supplémentaire du jeu contradictoire dans son œuvre entre objectivité et subjectivité, document et souvenir, observation et confession, sociologie et autobiographie.

2. Jean-Louis Chrétien, *L'inoubliable et l'Inespéré*, Paris, Desclée de Brouwer, 1991, p. 96.

3. Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2007, rééd. 2010, p. 238.

Christian Boltanski

Les Habitants de Malmö

Malmö, Malmö Konsthall, [1994].

[400 ex.] 27,5 cm x 21,3 cm.

1 244 p. et un encart de 4 p.

Coll. particulière.

1985, guère de publications et pas vraiment qui soient des livres d'artistes. Un « trou », dit Boltanski lui-même à propos de ces dix ans sans livre¹. C'est l'époque où l'artiste réalise des *Compositions* photographiques de grand format et en couleurs, très décoratives. Vers la fin de cette période, en 1984, il s'en explique, insistant sur le changement intervenu chez les artistes dans la manière de concevoir le rôle social de l'art depuis 1969, date de son premier livre: « En 1969, le monde occidental vivait une grande transformation; il venait d'y avoir Mai 1968 en France, le mouvement hippy se développait aux États-Unis ainsi qu'un front uni pour la paix au Vietnam; les intellectuels avaient le sentiment d'être à la veille d'une mutation culturelle qui serait liée à une révolution sociale... Aujourd'hui, les idéologies ont perdu de leur force, nous ne nous croyons plus à la veille d'une révolution mais nous vivons dans un climat d'inquiétude. Il est normal que beaucoup d'artistes se détournent de ce qui me paraît aujourd'hui avoir été une position optimiste: expliquer et théoriser l'art, ou réaliser des structures anonymes pour améliorer le cadre de vie. Ils se tournent vers des préoccupations plus "schizophréniques": refuser la réalité et se renfermer dans le rêve. Aujourd'hui, mais personnel-

lement je l'ai toujours pensé, je crois que l'art ne cherche plus à influencer la vie; l'art n'est que de l'art, la peinture subit le monde mais agit très peu sur lui. Et pourtant, l'art demeure ce qu'il y a de mieux dans ce monde horrible... La seule porte de sortie consiste pour moi à rester à la maison, à y tourner en rond en grattant le sol et en regardant de jolies images². » N'aurait-il pas endossé tout à fait les positions utopiques de Fluxus ou intellectuelles de l'Art conceptuel, Boltanski n'en assume pas moins pleinement les conséquences de leur échec: le repli dans l'imaginaire privé et le retour à la peinture ou aux « jolies images », décrits non sans masochisme et autodérision comme une régression infantile. À la même époque, Boltanski nous avait déclaré catégoriquement que le livre d'artiste était fini, disparu en même temps que l'idée « naïve » de la démocratisation de l'art, d'un art pour tous, sans signature, échappant aux marchands.

Moins marrie de la fin d'une idée naïve que de celle du livre d'artiste, nouvelle au surplus colportée par un de ses promoteurs les plus estimables, nous avons bien dû reconnaître que le constat correspondait à l'appauvrissement de la production que nous pouvions vérifier par ailleurs. Et pourtant... À partir de 1986, Boltanski abandonne la photo-

graphie murale en couleurs pour revenir au travail en noir et blanc à partir de photographies existantes. Simultanément, il revient à la création de livres que, depuis lors, il n'a cessé de publier. Interrogé³ sur son abandon temporaire du livre, Boltanski déclare avoir alors été sensible au mouvement de retour à la peinture dans ces années de crise économique, de déception idéologique mais d'optimisme artistique, qui ont connu le regain des valeurs sûres de l'art, sous forme d'objets à accrocher au mur. Sans doute l'explication ne rend-elle que partiellement compte des *Compositions*. Mais l'essentiel est pour nous ailleurs, notamment dans l'affirmation de l'artiste selon laquelle il n'y a pas pour lui de différence de nature entre les livres d'avant et d'après le « trou ». En dépit de ce que Boltanski a cru un temps, ce qu'il est convenu d'appeler la fin des avant-gardes et de leurs utopies ne sonne donc pas nécessairement pour lui la fin du livre d'artiste. Et celui-ci ne survit pas au prix d'un changement de conception, pas plus que de ses matériaux ou de son propos, ainsi qu'on en jugera un peu plus loin dans l'analyse de quelques exemples.

Le livre d'artiste n'a pas changé l'art? Sans doute. L'art n'a pas changé le monde? Assurément. Cependant, interrogé à l'occasion de l'exposition de

1. Entretien de l'auteur avec l'artiste, juin 1991. Un seul livre, paru du reste bien plus tard (1995) mais dont les photographies en couleurs ont été prises par l'artiste en 1975 sur la plage de Berck, permet d'imaginer, sans regret, ce qu'auraient pu être les livres au cours de ces dix années. *Les Vacances à Berck-Plage* est un hapax dans la production de Christian Boltanski: photographies en couleurs contrecollées sur les pages, couverture toilée jaune d'or; titre imprimé en anglaises à l'encre argentée, tirage entièrement numéroté et signé. On remarquera au passage qu'un « trou » du même genre (dix ans, entre 1979 et 1989) affectera la production de livres de Hans-Peter Feldmann, dont il sera bientôt question.

2. Christian Boltanski, in « Entretien avec Christian Boltanski » par Delphine Renard, *loc. cit.*, p. 73.

3. Entretien de l'auteur avec l'artiste, juin 1991.

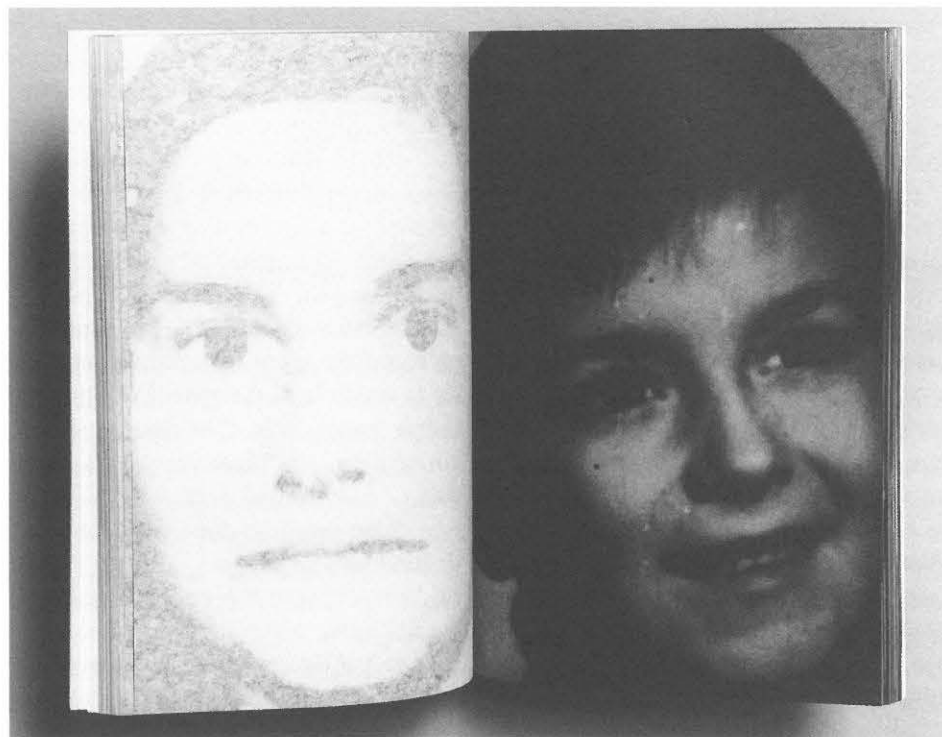


ses livres à la New York Public Library, Boltanski note ceci, qui dans son esprit concerne son œuvre en général mais convient si bien à ses publications: « Comment peut-on continuer à travailler, si ce n'est – je n'aime pas les mots de “social” ou de “politique” – en essayant de réfléchir sur le monde ou d'avoir une influence. Je veux atteindre le public le plus large possible, avec des pièces qui ne sont pas nécessairement reconnues formellement comme

comme objet destiné à la consultation solitaire d'un individu. Il importe dès lors de restituer le livre, serait-il d'artiste, à son lieu naturel – le cabinet de lecture – et à son public le plus attentif – les lecteurs. « Je cherche des lieux propices à la méditation et sacrés² », précise Boltanski. Pour ses installations, il songe alors à des endroits comme les églises; pour ses livres, il les trouve dans les bibliothèques qui les conservent et les exposent³ à côté ou parmi

à exister hors du musée. Mais le livre d'artiste est ce qui peut le mieux se relever de cette déception dans la mesure où l'histoire du livre est essentiellement étrangère à celle du musée. Plus gravement, s'est installé le doute sur la capacité de l'artiste à agir sur la société, voire la possibilité de transformer quoi que ce soit par quelque moyen que ce soit. Mais le livre a-t-il jamais cessé d'être le lieu de toutes les batailles désespérées, le lieu de la résistance de la pensée à l'irrésistible?

Significatif de la continuité en profondeur de ses publications, le fait que Boltanski renoue avec le livre en revenant à d'anciens travaux. En effet, *Monuments* (1986) reprend des photographies d'élèves d'un collège déjà utilisées pour une œuvre murale de 1973. À l'époque, les parents avaient fourni les portraits qui avaient été accrochés aux murs de l'école. Treize ans après, Boltanski les dispose en des installations, notamment à la Biennale de Venise et à la chapelle de la Salpêtrière à Paris, et les publie en un livre qui les présente un par un en pleine page. Mais les clichés de 1986 ont été modifiés: « Il resserre le cadrage afin que l'habillement, la coiffure et le décor disparaissent et que seuls restent les visages, disposés côte à côte. Tous ont un effet semblable mais chacun est différent. Certains paraissent avoir vieilli, d'autres sont restés jeunes⁵. » Ainsi retrouve-t-on l'idée centrale des œuvres antérieures sur le rapport paradoxal de l'enfance à la mort, mais diffé-



des œuvres d'art, mais qui font se poser des questions aux gens¹. » L'abandon de l'utopie artistique du livre comme instrument de contestation et de transformation sociale, ne revient pas à ôter au livre d'artiste toute efficacité, mais à le renvoyer, plus modestement, à la fonction la plus traditionnelle du livre en tant que tel: susciter ou enrichir la réflexion, tenir la conscience en alerte, défendre une idée.

Corrélativement, l'abandon du rêve d'une circulation élargie de l'art au sein d'un réseau en continuelle expansion renvoie également le livre d'artiste au statut tout aussi traditionnel du livre

d'autres livres. L'artiste commente ainsi la présence de ses livres dans les bibliothèques: « Certains comprendront mon travail et d'autres pas, mais s'ils le font, ils le comprendront différemment, ou seront touchés différemment que s'ils tombaient dessus dans un musée d'art contemporain⁴. » Le projet d'élargir l'accès à l'art par le livre, de le sortir du musée, ne s'est donc pas fondamentalement modifié depuis les premières publications. C'est la manière de le défendre qui a changé, moins idéologique et plus pragmatique, plus circonspecte, voire sceptique parce qu'a été entamée la confiance dans la capacité de l'art

1. « Christian Boltanski: A Conversation with Leslie Camhi », *The Print Collector's Newsletter*, n° 6, January-February 1993, p. 205. On aura remarqué que sur la question de « l'influence » de l'art sur la vie, cette déclaration contredit heureusement celle citée supra, typique des années quatre-vingt.

2. Christian Boltanski, *ibid.*

3. Cf. Bibliothèque nationale (De Bonnard à Baselitz, 1992), bibliothèque du monastère de Saint-Gall en Suisse (Christian Boltanski, *Livres*, 1992), New York Public Library (Christian Boltanski: *Books, Prints, Printed Matter, Ephemera*, 1993).

4. « Christian Boltanski: A Conversation with Leslie Camhi », *loc. cit.*, p. 205.

5. Günter Metken, in Christian Boltanski, *Catalogue*, [...], *op. cit.*, p. 155.

Christian Boltanski

Le Lycée Chases. Classe terminale du Lycée Chases en 1931

Castelgasse – Vienne

Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 1987.

1 000 ex. 29,6 x 21,2 cm. 62 p.

remment accentuée. On ne peut se réapproprier l'enfant qu'on a été ou qu'on a pu être parce que l'enfant n'est pas tant ce qui est au commencement de la vie, c'est-à-dire au plus loin de la mort, que ce qui en nous meurt pour la première fois et ne cesse de mourir. Telle était la leçon des livres du début. Ici, la leçon est étendue à l'humanité en général, à des enfants quelconques, car le propos n'adopte plus du tout un tour autobiographique, ne porte plus sur la mémoire personnelle, mais s'étend à la condition humaine, à l'universalité d'un même destin d'être-pour-la mort, perceptible dès l'enfance sur les visages anonymes de tous les écoliers. Le mort depuis toujours saisit le vif. Dès lors, la technique de la photographie, auparavant mise au service de la constitution de fausses archives intimes, devient l'instrument propice à la révélation d'une vérité collective, mais inaperçue. Une vérité simplement « humaine », comme le dit le titre d'un gros ouvrage de plus de mille pages, *Menschlich* (1994), lequel, en réunissant des séries de photos déjà utilisées séparément dans des pièces et livres antérieurs (depuis *L'Album de photo de la famille D.* de 1972), les fait concourir, sans distinction, à la représentation de l'humanité entière.

Il importe toutefois de préciser la spécificité du livre par rapport aux photographies présentées aux murs. Christian Boltanski a souvent dit qu'il ne fait pas de différence ni n'établit de hiérarchie entre ses moyens d'expression; pour autant, le choix d'un de ces moyens n'est pas sans effet sur la perception de l'information, quand elle passe par exemple du mur au livre. Revenons à *Monuments*. S'il reprend le même ma-

tériel iconographique, le livre n'est pas pour autant la récapitulation de l'exposition à la manière d'un simple catalogue. Au-delà de la similitude des photographies, le travail de la mort est accusé de façon complètement différente dans les installations et dans la publication. Les premières, avec ampoules électriques disposées autour des portraits, rappellent les bougies des autels ou les lumignons des tombes dans certains cimetières. Relevant d'une suite d'œuvres intitulées *Leçons de ténèbres*, elles renvoient, l'espérance en moins, à la symbolique nocturne des offices de la semaine sainte dans l'Église post-tridentine et à la lecture des Lamentations de Jérémie s'interrogeant sur le sens des malheurs qui frappent les hommes. Ce sont des monuments funéraires et des chapelles ardentes. Dans le livre, le dispositif est nécessairement moins spectaculaire. L'œuvre y gagne en dépouillement funèbre ce qu'elle perd en beauté baroque. L'austérité des pages sans marge, noires et grises, si semblables en dépit de la diversité des visages, suggère le sort commun qui abolira toutes les différences individuelles. Les enfants sont vus *sub specie mortis*. Mais il y a plus significatif. Le livre est imprimé sur un

papier semi-transparent de sorte que la vision des visages se fait des deux côtés: au recto des pages, la photographie est identique à celle des installations; au verso, le même visage est devenu fantomatique, comme si la mort annoncée dans le premier était passée par le second. Chaque fois que l'on tourne une page, le pressentiment devient certitude. Et ainsi jusqu'à la fin du livre, la suite des pages rendant sensible l'hécatombe. Par ailleurs, en raison de l'effacement de l'image au verso de chaque page, l'œil ne peut s'empêcher de relier les deux volets du diptyque que constituent les pages qui se font face, bien qu'en réalité elles correspondent à deux visages différents. Ainsi en va-t-il un peu dans ce livre comme dans ces *Vanités* qui délivrent leur moralité en représentant un jeune visage contemplant dans un miroir le crâne qu'il sera un jour¹. Telle est la « leçon de ténèbres », où le mot de « leçon » perd son sens primitif de lecture des textes sacrés et retrouve à dessein son acception scolaire usuelle.

Le Lycée Chases (1987) prolonge cette thématique. Boltanski est parti d'une photographie de classe trouvée par hasard dans un livre. Cette fois, cependant, les élèves ne sont pas tout à fait



1. De ces deux points de vue, diachronique et synchronique, la reproduction du catalogue raisonné des livres de 1992 (*op. cit.*, p. 156-157) est fautive, qui ne reprend en réalité que des photographies utilisées pour les installations, de sorte qu'est complètement perdu cet aspect si particulier du livre, dont la caractéristique est de confronter en diptyque le verso de la photographie précédente et le recto de la suivante, une image effacée et une image nette.

Christian Boltanski

Les Suisses morts

Frankfurt, Museum für moderne Kunst, 1991.

24 x 18,5 cm. 100 p.

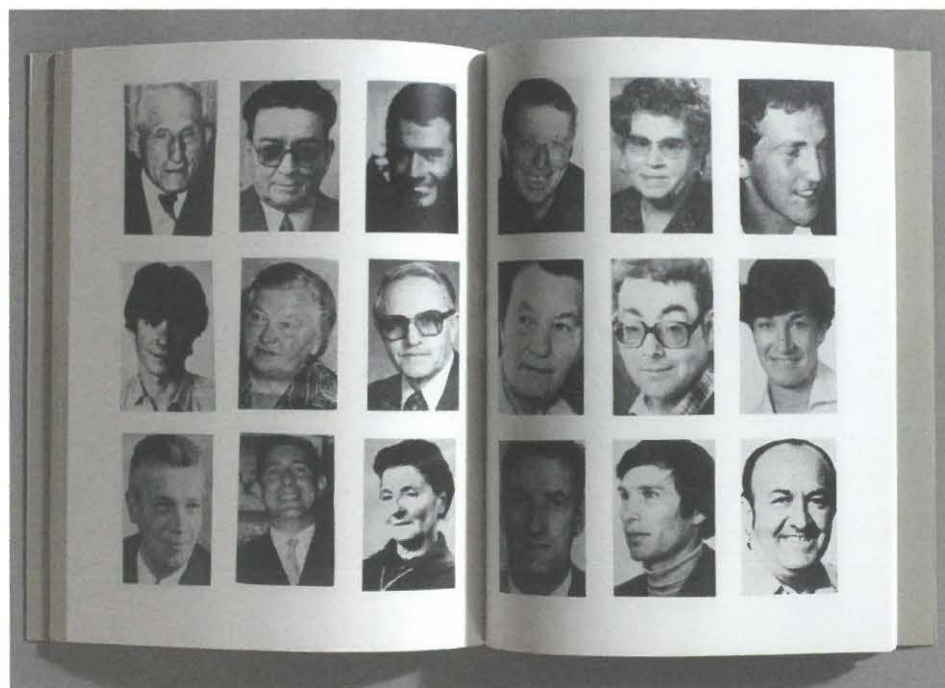
Coll. particulière.

n'importe lesquels, et la photographie n'a pas été prise n'importe où ni n'importe quand : elle est celle d'une promotion d'élèves d'un lycée juif, à Vienne, en 1931. Boltanski s'est servi de cette image dans des installations qui ont consisté à isoler dans la photographie de groupe chacun des visages, à les agrandir fortement et à les présenter sur un mur. L'agrandissement suffit à amener sur chaque visage ce dont tout visage est le refus : la mort qu'il contient en puissance. La vie fait défection au lieu même où elle est censée apparaître, dans les yeux qu'on découvre mangés d'ombre, orbites noirs. Les bouches souriantes se transforment en autant de cavités ténébreuses. Tous ces visages-crânes, en noir et blanc, aux traits estompés, ont, à la différence de ceux de *Monuments*, un air de ressemblance, non cet « air » de différence qui est l'expression de la vie. L'espèce de photographie d'identité agrandie, à laquelle Boltanski ramène chaque visage prélevé dans le cliché de groupe, ne saisit que l'identique, la mort à l'œuvre en chacun, qui fait se ressembler les cadavres. Deux ans avant l'établissement du régime national-socialiste, chacun recèle, au plus intime de son être, l'extermination à venir.

À première vue, le livre semble, comme *Monuments*, se borner à reprendre ces photographies agrandies, une par page, sans marge. Et il peut sembler répétitif. Mais la répétition n'est ici encore nullement insignifiante. Seule l'accumulation peut dire le caractère massif, collectif, du génocide organisé par les nazis. Ce livre est de tous le plus funèbre, tout en camaïeu d'ombres. Ici encore, les images des pages n'ont pas le même sens que les images aux cimaises, lesquelles ont leur signification propre, assorties qu'elles sont de lampes braquées sur les visages, ce qui rappelle inévitablement certaines techniques de torture. Feuilletter le livre est une autre expérience, étrange et poignante. À la différence du précédent, dont les portraits sont plus nets et le papier plus épais, l'on ne s'aperçoit pas immédiatement qu'en raison du papier calque¹ sur lequel sont imprimées les photographies, le visage vu au verso d'une page est, quoique inversé et un peu plus indistinct encore, l'image en transparence du recto. Puis l'on reconnaît que l'autre est en réalité le même. Tourner les pages laisse non seulement apercevoir le travail de défiguration de la mort en chaque visage, mais, *volens nolens*, fait participer à son anéantis-

sement². La « lecture » se transforme ici en une véritable mise à l'épreuve du lecteur, lequel est contraint d'affronter à chaque page la question de sa part de responsabilité dans le massacre : soit que l'artiste l'interroge sur sa capacité à oublier, à parachever la destruction de ces êtres en les effaçant de sa mémoire comme il les efface en feuilletant le livre ; soit que, plus gravement, il le mette face au problème de sa culpabilité, culpabilité de chacun et de tous dans la Shoah. Certaines de ces photographies ont donné lieu à un album d'estampes, édité par Crown Point Press en 1991 : la qualité des images est techniquement plus belle, leur accrochage au mur est spectaculaire, mais elles ont perdu le poids de signification que leur confère le livre en les inscrivant dans une logique d'empilement progressif et de disparitions successives³.

Sur le même sujet, une autre publication exclut au contraire toute référence tragique explicite, utilisant des portraits photographiques non modifiés, du format d'une photographie d'identité, soigneusement rangés en rang par trois, sur trois rangs superposés. *Les Suisses morts* (1991) rassemble des photographies découpées dans la rubrique nécrologique d'un journal du Valais. Vignettes plutôt souriantes de gens jeunes ou vieux, à qui rien d'extraordinaire ne semble pouvoir arriver, mais le sort le plus ordinaire : mourir. Même les Suisses meurent aussi, paraît dire cet ouvrage, aussi neutre que leur pays. Universelle, la mort n'épargne pas le peuple réputé le plus sain et le plus tranquille. Ce



1. Il existe deux éditions différentes du *Lycée Chases*. L'une, publiée à Saint-Étienne, est, comme *Monuments*, imprimée sur papier bible ; l'autre, imprimée en un format plus grand et sur une sorte de papier calque, a été publiée à Düsseldorf. C'est de celle-ci, la plus réussie, qu'il est question.

2. Un autre livre, *Réserves. La Fête de Pourim* (1989), utilise de manière similaire une photographie faite dans une école juive de Paris en 1939. Mais il est imprimé sur papier opaque, une page sur deux, et ne présente pas du tout le même intérêt que *Le Lycée Chases*.

3. Boltanski lui-même préfère le livre, et de beaucoup (entretien de l'auteur avec l'artiste, juin 1991).

Christian Boltanski

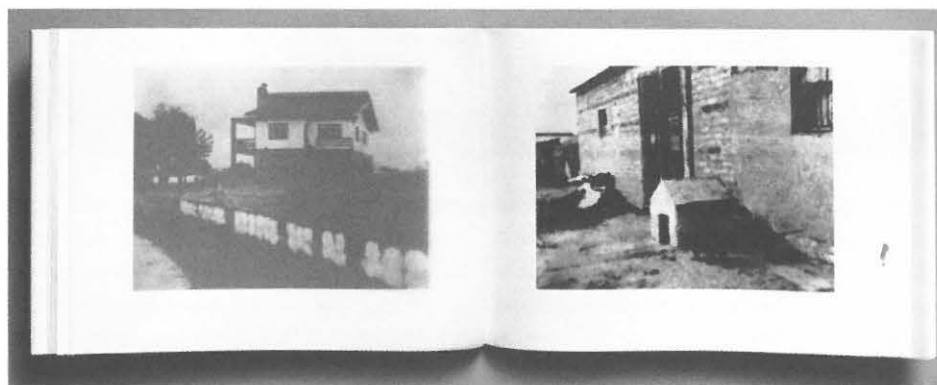
El Caso

[Zurich], Parkett, [1989].
80 ex. 5 x 8 cm. 34 p.

Christian Boltanski

El Caso

Madrid, Centro de arte Reina Sofía, 1988.
23,8 x 33,8 cm. 63 p.



livre retrouve en fait le thème ancien de l'égalité de tous devant la mort qui est une des leçons des *icones mortis*. Il n'y a pas que les Juifs qui aient la mort pour destin¹. Non lié à un événement historique défini, telle la Shoah, le trépas des Suisses, peuple sans histoire tragique, n'en soulève que plus évidemment la question du caractère incompréhensible de la mort. Cette collection de photographies de Suisses morts est le plus efficace des *memento mori*. Elle ne requiert, pour être convaincante ni dramatisation ni traitement des images comme dans les deux livres précédents². Il suffit de la montrer pour que se rappelle à nous l'humaine condition, dont la nôtre³: *Hodie mihi, cras tibi*. Car nous sommes tous des Suisses en ce que la mort ne nous paraît jamais naturelle. C'est pourquoi, toutes dépourvues de pathétique qu'elles soient, ces photographies de

Suisses morts sont néanmoins l'expression d'une violence, celle-là même de la mort en tant que puissance extérieure à la vie. « La violence de la mort menace comme une tyrannie, comme procédant d'une volonté étrangère⁴ », écrit avec justesse Lévinas. Ainsi le lien de la mort au meurtre n'est-il pas circonstanciel mais essentiel. Si tel est le cas, la Shoah n'est pas une péripétie aberrante de l'histoire; elle met à nu la signification métaphysique de toute mort.

On en voit une confirmation dans le fait que l'interrogation amorcée par Boltanski avec les *Leçons de ténèbres* – sur la mort que, Suisse ou Juif, chacun abrite en soi – s'accompagne d'une série d'œuvres parallèles sur le thème du crime et de la culpabilité. Comme si ce n'était pas tant la mort qui était en cause que la nature de l'homme. L'organisation de la mort en masse ne nous a d'ailleurs rien appris sur la mort; elle nous a appris ou rappelé que les capacités meurtrières de l'homme sont infinies. *El Caso* est le titre de deux livres très différents de 1988 qui empruntent leur matériel iconographique à un hebdomadaire espagnol à sensation, spécialisé dans les affaires criminelles. L'un recueille les photographies des « lieux du crime », en grand format. Ces photographies, dont l'agrandissement accroît la mauvaise qualité, montrent des endroits désertés de toute vie humaine, tels des décors: théâtres du crime ordinaire dont la totale banalité ne peut en rien expliquer ce qui s'est

passé et qu'on ne voit pas. Pourquoi là plutôt qu'ailleurs? Mais réciproquement, pourquoi pas aussi ailleurs? L'autre livre est de très petit format et réunit, à l'aide de deux anneaux métalliques, des photographies de très bonne qualité cette fois, sur papier brillant. Ce sont des images de cadavres, morts de mort violente, en plan rapproché. Cette présentation esthétique de l'horreur soulève la question de notre rapport équivoque à la violence, dans ce spectacle dont se repaissent non seulement les lecteurs des hebdomadaires populaires comme *El Caso*, mais encore nous-mêmes, regardant avec une curiosité complaisante ce trop joli petit livre qui porte à dessein le même titre. Sommes-nous en effet si différents? Et sommes-nous innocents quand, sous le prétexte de l'art, nous souffrons la vue d'une réalité dont la pensée nous est pourtant odieuse⁵?

Cette ambiguïté va être le sujet de plusieurs livres qui s'emploient à mettre en question la différence non pas entre le bien et le mal, mais entre les bons et les mauvais, les innocents et les coupables. *Déetective* (1988) et *Archives* (1989) résultent de la réunion de portraits d'assassins et de leurs victimes, en nombre égal, découpés dans la presse et mélangés sur chaque page. Rien ne permet d'y faire la distinction entre agresseurs et agresseurs. Le but de Boltanski n'est certes pas de revenir sur les naïvetés de l'anthropométrie criminelle, mais d'insister sur celles, non moins grandes, de

1. Cf. Christian Boltanski, in Georgia Marsh, « The White and the Black: An Interview with Christian Boltanski », *Parkett*, n° 22, 1989, p. 36 en particulier: « [...] mort et Juif vont trop bien ensemble. C'est trop évident [...] ».

2. Cette dédramatisation trouve son accomplissement dans les listes de noms qui vont suivre dès 1991 et dont nous avons évoqué plus haut la première, *Archive of the Carnegie International 1896-1991*.

3. Nous ne suivons pas cette fois Günter Metken quand il écrit en préface et postface aux *Suisses morts* (« Christian Boltanski. Memento mori und Schattenspiel », p. 7, ou « Christian Boltanski. Memento mori and Shadow-Play », p. 86): « On est touché, mais pas personnellement atteint. » De même ne voit-on nulle part dans les œuvres de cette série du « comique dans la tristesse » et de la « consolation même devant l'inévitable » (*ibid.*).

4. Emmanuel Lévinas, *Totalité et Infini*, Paris, Le Livre de poche, 1990, p. 260.

5. Et ce d'autant plus que ce petit livre précieux fut imprimé pour l'édition de tête du n° 22 de la revue *Parkett*.



Christian Boltanski

Sans-Souci

Frankfurt am Main, Portikus;

Köln, Buchhandlung Walther König, 1991.

22 x 29 cm. 32 p.

la croyance manichéenne selon laquelle qui est victime est innocent. L'impossibilité où l'artiste nous met, confrontés que nous sommes à ces visages anodins, en général plutôt aimables, de faire le départ entre les bons et les méchants suggère que le mal est en chacun. Chaque homme est en puissance celui qui peut tuer aussi bien qu'être tué. Que quiconque puisse être victime de la violence d'autrui est une évidence. Que quiconque porte en soi la possibilité de la mort d'autrui n'est pas moins vrai.

Ces dernières publications, émotionnellement neutres, peu démonstratives, qui accumulent des collections de visages comme on accumulerait les pièces d'un dossier, avec la froideur d'un exploit d'huissier, posent en réalité le problème de la mort dans les termes approfondis d'une réflexion fondamentale sur le mal radical: mal que n'explique nulle circonstance, historique (la Shoah) ou individuelle (faits divers), mais qui remonte à la nature originellement pervertie de l'homme. De là vient que la culpabilité n'est plus définie sociologiquement ou historiquement comme celle de criminels reconnus, mais comme la marque, antérieure à tout crime, d'une dualité interne à chaque homme, également peccable, qu'il soit future victime ou assassin en puissance. En effet, Boltanski n'est pas loin, dans ces livres, de retrouver le sens biblique de la mort comme rançon du péché originel¹. « Mon activité se situe dans le domaine religieux, mais je souhaite qu'à l'intérieur de chaque pièce se trouve un élément qui la contredise, qui pose question. Certains tableaux n'appellent qu'à prier et à communier, d'autres vous interrogent. Je me veux plus proche de ceux-ci. Pourtant je regrette sans doute de ne pas être religieux². » Si Boltanski n'est pas reli-

gieux, une pensée religieuse sous-tend son œuvre: « [...] Il n'y a pas de croix, mais c'est par des anecdotes, des exemples, que mon travail est proche de la philosophie chrétienne, ou parfois au contraire, de la tradition judaïque³. » À moins que Boltanski ne rencontre dans ces livres certaines analyses déconcertantes de Lévinas quand celui-ci soutient qu'indépendamment de ma liberté je suis responsable de tout, donc des persécutions que je subis, et qu'il est de l'essence du sujet d'être « otage⁴ ». Et Lévinas de citer Dostoïevski écrivant dans *Les Frères Karamazov*: « Nous sommes tous coupables de tout et de tous devant tous, et moi plus que les autres⁵. »

Nulle raison pour qu'il n'y en aille pas des bourreaux comme des victimes. Pas plus que celles-ci ne sont exemptes du soupçon d'une criminalité potentielle, pas plus ceux-là ne sont simplement des monstres. C'est pourquoi les uns et les autres se ressemblent. Ils appartiennent à la même humanité. *Sans-Souci* (1991) rassemble les éléments d'un album de photographies qui, bien qu'imprimé avec beaucoup plus de soin, rappelle les images banales de bonheur quotidien de celui de la famille D.: des réunions joyeuses, des pique-niques en musique, des épisodes heureux de la vie familiale. Mais il en est le pendant en négatif: le héros de chacune, s'il est chaque fois différent, porte toujours l'uniforme nazi, qu'il soit en compagnie de sa fiancée, auprès de sa femme, jouant avec ses jeunes enfants ou buvant avec ses amis. Remarquablement imprimées en trompe-l'œil, les planches de photographies, séparées comme dans les albums véritables par des feuilles intercalaires en papier cristal, retracent des moments de la vie de n'importe quel homme:

une vie en trompe-l'œil elle aussi. Il y a toujours un envers du décor. Celui qui, dans la vie quotidienne, ne ferait pas de mal à une mouche est le même qui, à la guerre par exemple, est capable du pire. Peut-être la famille D. elle-même... Car il ne s'agit pas pour Boltanski d'innocenter les coupables, mais de montrer que si la plus grave des fautes peut, sans intention de tromper, faire bon ménage avec l'innocence, et le bourreau avec le père de famille, réciproquement le statut de victime innocente ne garantit nullement l'absence de culpabilité. Cette culpabilité remonterait en deçà de tout crime particulier, en deçà de toute distinction entre assassins et assassinés. Les uns autant que les autres sont définitivement dépourvus d'alibi. Encore une fois, on ne trouve que les mots de Lévinas pour rendre ce paradoxe d'une « crainte pour tout ce que mon exister – malgré son innocence intentionnelle et consciente – peut accomplir de violence et de meurtre⁶ ». Boltanski lui-même n'admet-il pas qu'un travail comme le

1. Cf. notre article « Le profil mort de notre imperfection », *La Recherche photographique*, n° 11, décembre 1991, p. 97.

2. Christian Boltanski, in « Entretien avec Christian Boltanski » par Delphine Renard, *loc. cit.*, p. 72.

3. Christian Boltanski, entretien avec Yusuke Nakahara, *loc. cit.*, p. 8. On sait que la mère de Boltanski était catholique et son père, juif, converti au catholicisme. « En fait, je suis plus corse que juif. Ma mère était une Corse catholique. Et je préfère la religion catholique. » (Doris von Drathen, « Der Clown als schlechter Prediger », Gespräch mit Christian Boltanski, in *Christian Boltanski. Inventar*, op. cit., p. 68.)

4. Emmanuel Lévinas, *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence*, Paris, Le Livre de poche, 1990, p. 173-205.

5. Emmanuel Lévinas, *Éthique et Infini*, dialogues avec Philippe Nemo, Paris, Le Livre de poche, 1990, p. 95.

6. Emmanuel Lévinas, « Éthique comme philosophie première », *Le Nouveau Commerce*, n° 84-85, 1992, p. 15. Interrogé par nous en 1992, Boltanski affirme ne pas avoir lu Lévinas, tout en reconnaissant qu'il est fréquent que ses œuvres rencontrent sans le savoir la pensée de tel ou tel auteur contemporain.

sien, qui exploite les vestiges des morts ou altère leurs visages, a partie liée avec le crime¹ ?

Comment cela peut-il être dit par l'unique truchement de la réunion de photographies trouvées ici ou là, sans les légendes qui les accompagnaient dans les premiers livres, ceux d'avant l'interruption de dix ans ? Il n'y a que l'origine des documents qui soit en général précisée en tête de l'ouvrage. Elle en donne le thème et le ton. Mais c'est le propre d'une bonne collection de signifier par elle-même, par la logique compulsive du rassemblement. En l'occurrence, collectionner revient à poser sans relâche une question, toujours la même, dont on peut reprendre la formulation au titre d'un court film de jeunesse de Boltanski : *Comment pouvons-nous le supporter ?* Toutefois, du début de l'œuvre à ses derniers développements, l'angoisse de la mort personnelle s'est élargie à celle de la mort d'autrui, laquelle suffit à rendre douteuse l'innocence de mon existence. La pensée de Lévinas, une dernière fois, fournit le plus aigu des commentaires à ces photographies qui, pour en être dépourvues, n'en semblent pas moins dire d'elles-mêmes ceci : « La mort de l'autre homme me met en cause et en question comme si, de cette mort invisible à l'autre qui s'y expose, je devenais, de par mon éventuelle indifférence, le complice ; et comme si, avant même que de lui être voué moi-même, j'avais à répondre de cette mort de l'autre, et à ne pas laisser autrui seul à sa solitude mortelle². »

L'exemplarité de Boltanski ne tient pas seulement à ce que ses livres montrent que des images de nature semblable peuvent, une fois rassemblées, signifier du seul fait de leur rassemblement, échappant ce faisant à la vacuité de la répétition : ses installations de photographies en font aussi la démonstration. Ce que les livres ajoutent provient de la mise en séquence des images page après page, serait-ce de la manière la plus rudimentaire. En effet, ces pages pourraient être interverties sans que l'information fût aucunement modifiée. Aucune image ne tient son sens de la place qu'elle occupe dans la suite, pas plus qu'elle ne donne sens à la suite par la place à laquelle elle intervient. Mais c'est la suite en tant que telle qui a du sens. Elle implique en particulier que chaque page, bien que solidaire de l'ensemble où elle est comprise, ne soit jamais visible qu'isolément, à un moment donné de la lecture qui la fait apparaître puis disparaître. Ce mouvement réversible d'apparition et de disparition, virtualité spécifique au livre qu'actualise l'acte de lecture, réintroduit, certes discrètement, la possibilité de l'unique dans l'uniformité de l'accumulation et la possibilité du différent dans la répétition. C'est évidemment quand il est question de la mort en masse, ou de la mort universelle, que la structure du livre, telle que la lecture la rend manifeste, devient ici d'autant plus fortement signifiante : en préservant une fugitive singularité à chaque page vue, elle oppose une protestation subreptice au propos manifeste du livre, qui se borne à illustrer l'indifférenciation de tous les êtres dans le néant de la mort.

Par là le livre est un monument de la mémoire vive, monument aux Suisses, aux Juifs ou aux enfants morts. Une publication, on s'en souvient, porte ce titre : *Monuments*. Monument de la mémoire vive dans la mesure où le livre n'a d'existence qu'à être ouvert et feuilleté. Lire, c'est page après page faire délibérément acte de mémoire, au lieu qu'un

monument de pierre ne sera que le tombeau d'une mémoire morte, « souvenir » qui nous décharge de toute souvenance. « Si vous faites un monument de pierre, dit Boltanski pour justifier qu'il l'ait refusé à deux reprises, tout le monde aura bientôt oublié ce que vous avez commémoré. [...] Les seuls monuments possibles sont ceux qui doivent être continuellement refaits, qui exigent un engagement continu, de façon que les gens se souviennent³. »

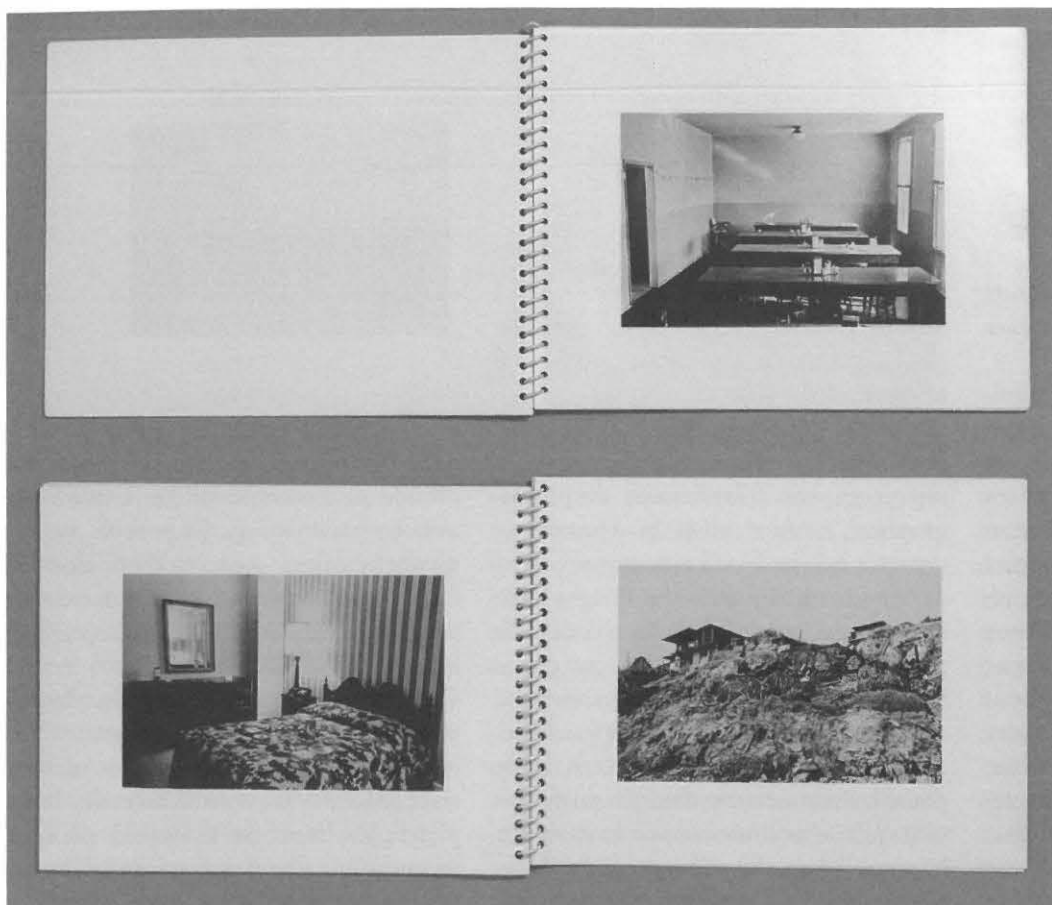
Qu'est-ce qui, mieux que les livres, pourrait satisfaire à cette exigence d'un monument qui ne soit pas un mémorial ? Malgré la redondance de leurs pages, les livres de Boltanski ne sont pas plus que d'autres destinés à être exposés ouverts à l'une d'entre elles. Ils y perdent leur sens et l'efficace que seul leur restitue le mouvement de la lecture, mouvement de la main accompagnant celui de la pensée, lequel accorde à l'inoubliable la présence de l'inoublié. Boltanski nous fait comprendre ce qui distingue l'archive de la documentation chère aux conceptuels : la documentation, qui nous renseigne sur des faits qu'elle met à distance objective, n'est pas intrinsèquement liée au temps ; l'archive, au contraire, comporte en elle quelque chose de la réalité passée dont elle témoigne. Ce faisant, elle diminue le sentiment de distance temporelle. C'est cela qu'Arlette Farge a appelé « le goût de l'archive », pas seulement le goût que l'historien a d'elle, mais le goût que l'archive elle-même garde du passé et qui permet en quelque sorte de le sentir : « c'est en ce sens qu'elle [...] "captive" le lecteur, produit sur lui la sensation d'enfin appréhender le réel. Et non plus de l'examiner à travers le récit sur, le discours de⁴. » L'archive, chez Boltanski plus que chez d'autres artistes, est ce qui permet de retrouver une forme de relation concrète d'immédiateté (qu'il appelle émotion) avec ce qui pourtant a disparu. Rien d'étonnant à ce que pour Boltanski l'archive soit proche de la relique et l'art de la mystique.

1. Christian Boltanski cité par Lynn Gumpert, « The Life and Death of Christian Boltanski », in *Christian Boltanski: Lessons of Darkness*, catalogue d'exposition, Chicago, Museum of Contemporary Art ; Los Angeles, The Museum of Contemporary Art ; New York, The New Museum of Contemporary Art, 1988, p. 83.

2. Emmanuel Lévinas, « Éthique comme philosophie première », *loc. cit.*, p. 16-17.

3. « Christian Boltanski: A Conversation with Leslie Camhi », *loc. cit.*, p. 204.

4. Arlette Farge, *Le Goût de l'archive* (1989), Paris, Seuil, coll. « Points », 1997, p. 14.



Allen Ruppersberg

23 Pieces

[Los Angeles, 1969].
5,8 x 20,5 cm. 58 p.
Coll. particulière.

Allen Ruppersberg

24 Pieces

[Los Angeles], Sunday Quality, [1970].
600 ex. 15,8 x 20,5 cm. 58 p.
Coll. particulière.

ARTISTES COLLECT(IONN)EURS

Les artistes collectionnent, mais ils ne sont pas animés des passions exclusives de l'amateur d'estampes dépeint par La Bruyère, qui désespère de trouver la seule gravure de Callot qui lui manque, pas plus que du goût pour l'objet rare qui caractérise la plupart des collectionneurs. Annette Messenger, par exemple, a collectionné pour collectionner, dirait-on : n'importe quoi, en même temps, et sans souci véritable d'exhaustivité. Elle est paradoxalement une collectionneuse dispersée, qui conserve ou conservait presque tout. De même, Hans-Peter Feldmann rassemble des photographies dans de petits fascicules consacrés chacun à un seul thème, mais ce rassemblement ne passe pas nécessairement par le grand nombre. Si l'un de ces opuscules comporte cent cinquante-deux images, quelques-uns n'en ont qu'une. Et dans ces séries d'images plus ou moins étendues, l'artiste ne montre aucune prédilection pour l'un ou l'autre des sujets très hétéroclites et peu captivants de ces publications. De même encore, le nombre limité d'images des livres de Ruscha suffit à prouver qu'on ne peut à son propos, pas plus qu'à celui des précédents,

parler en toute rigueur de collection, au sens usuel du terme. Il s'agirait plutôt de collecte. La collecte consiste à rapporter ce qu'on a trouvé par hasard plutôt que ce qu'on a recherché méthodiquement. Cela est particulièrement évident dans les premiers livres d'Allen Ruppersberg, artiste de Los Angeles comme Ruscha dont il connaissait les premiers livres. Il a raconté comment, chez lui, la collecte photographique de lieux avait remplacé la collecte d'objets réels et donné matière à des livres. Ses premières œuvres consistaient à remplir des aquariums pour poissons tropicaux de quantités d'objets trouvés dans sa ville d'adoption devenue un sujet favori d'étude : « Chacun d'eux représentait un lieu différent et ces œuvres furent directement à l'origine de mon premier livre, *23 Pieces*, 1968, où j'introduisis pour la première fois des photographies : je m'étais contenté de substituer les photos aux objets¹. » Tandis que dans *23 Pieces* (édité en 1969) les photographies noir et blanc de lieux variés sont imprimées sur le recto de chaque page, dans *24 Pieces* (1970) des photographies prises dans des hôtels ou des motels se font face, séparées par une double page blanche. Ces images, souvent vides de

présence humaine comme chez Ruscha, y font cependant allusion, contiennent un élément de légère étrangeté ou suggèrent l'imminence de quelque chose. *25 Pieces* (1971), resté inédit jusqu'en 2000, est implicitement narratif avec sa série plus homogène d'images où, en deux chapitres (« Los Angeles », « New York »), sont à chaque fois réunis en gros plan un journal, une lettre adressée à l'artiste et une petite photographie prise dans l'une des deux villes. Plus erratique que la collection, moins organisée et moins systématique, moins soucieuse de la valeur des objets, plus détachée enfin, la collecte évite « l'enchantement mortel de la collection », qui, si l'on en croit Baudrillard, fait courir le risque d'une « élimination définitive de la réalité² ». Au contraire, dans leurs livres de collectes, si diverses soient celles-ci, les artistes collect(ionn)eurs instaurent ou restaurent un rapport plus étroit de l'art à la réalité. Cas limite, celui de ces publications d'herman

1. Allen Ruppersberg, « Entretien » par Frédéric Paul, in *Allen Ruppersberg Books, Inc.*, catalogue d'exposition, Limoges, FRAC, 2000, p. 97.

2. Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, Denoël-Gonthier, coll. « Médiations », 1975, successivement p. 127 et 112.

Ernst Caramelle**Forty Found Fakes**

New York, Thomas Way & Company, 1979.

1 000 ex. 43 x 28 cm. 48 p.

Coll. particulière.

de vries dans lesquelles il « collecte » (comme le dit le titre d'une d'entre elles, *collecting notes*, 1987) des échantillons de la réalité elle-même, végétaux ou frottages de terre. Cette continuité entre l'art et la réalité est ce qui sous-tend un livre d'Ernst Caramelle, *Forty Found Fakes* (1979) : quarante photographies découpées dans les journaux entre 1976 et 1978 invitent avec humour à regarder des objets ordinaires comme des « faux trouvés » d'œuvres d'artistes les plus en vue des années soixante et soixante-dix : tel store rayé évoque une toile de Daniel Buren, telle publicité pour des hôtels en montagne un travail de Bernd et Hilla Becher, telle image de boîtes de rangement une sculpture de Donald Judd, tel tas de pneus usagés un happening d'Allan Kaprow, etc. Ce rapport au réel peut prendre des voies tout à fait opposées, celle de l'expérience la plus intime comme celle du constat le plus impersonnel. La première peut être illustrée par un certain nombre de livres d'Annette Messenger ; la seconde, par ceux de Hans-Peter Feldmann. Il est éclairant de confronter leurs ouvrages.

Annette Messenger est assurément l'artiste dont le comportement fut, un temps du moins, le plus conforme à celui du

collectionneur *stricto sensu*. Collectionner caractérise si exclusivement son activité des années 1972 et 1973 qu'elle accole alors à son nom celui de « collectionneuse », tout comme elle se désignera ensuite « Femme pratique », puis « Truqueuse », ou « Artiste ». Elle est attachée à l'aspect thématique autant que cumulatif de la collection. Annette Messenger collectionneuse a rempli une soixantaine de cahiers, classeurs et albums, chacun ayant son centre d'intérêt particulier. Seul un petit nombre a été publié après coup, d'ailleurs en partie seulement et plus souvent dans des fascicules tenant lieu de catalogues d'exposition (*Les Tortures volontaires*, 1974 ; *Mes jeux de mains*, 1975) que sous la forme de livres véritables, tels ceux mentionnés ci-après¹. *Mes clichés témoins* (1973) passe en revue des scènes typiques du romanesque amoureux saisies par l'appareil photographique de l'artiste ou d'autres personnes. Se succèdent, en images délicatement estompées sur un papier de couleur crème, « les aveux sur le banc », « le trouble devant la fenêtre » et « la brusque révélation », par exemple. *Les Approches* (1973) imaginent toute une série de solutions différentes pour séduire un homme à

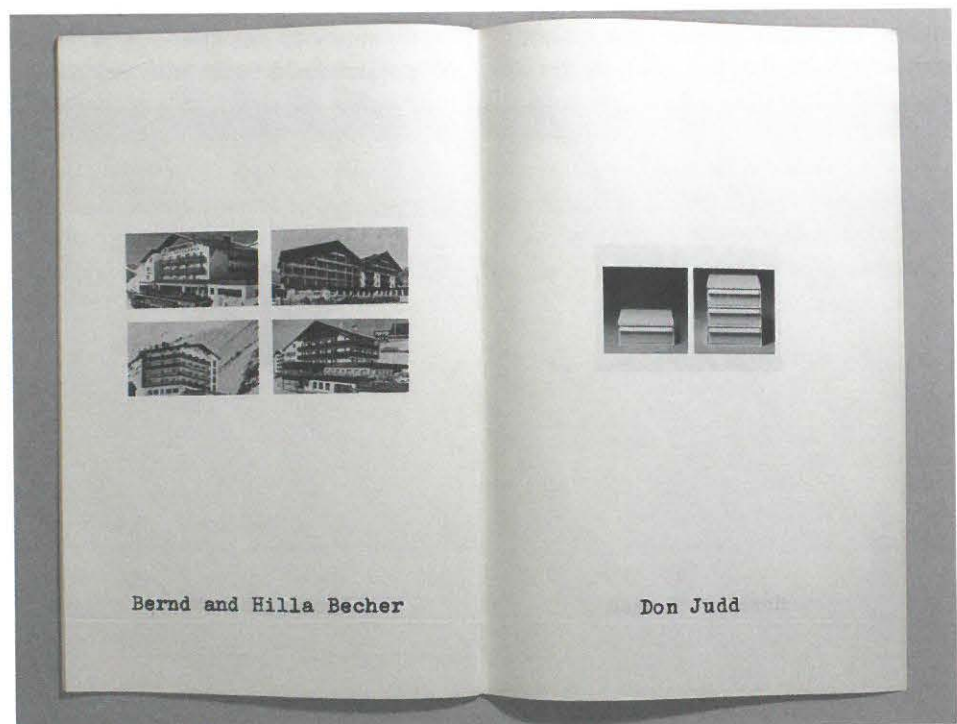
l'aide de compliments insinuants : les scénarios successifs, manuscrits sous les courtes séquences photographiques, sont allusifs, au contraire des images qui, prises par l'artiste au téléobjectif, ne s'embarrassent pas de détours pour s'approcher peu à peu de l'objet du désir. Dans un livre publié un peu plus tard, *Ma collection de proverbes* (1976), Annette Messenger collectionneuse recueille proverbes et dictons de tous pays concernant la femme et construit une anthologie de la misogynie populaire. On lit par exemple : « Quand Dieu se fit homme, le diable s'était déjà fait femme. » À l'origine, chacun était brodé au fil de couleur rouge sur un carré de tissu blanc, matériaux utilisés pour les stériles exercices de couture qui avaient cours dans les écoles de filles.

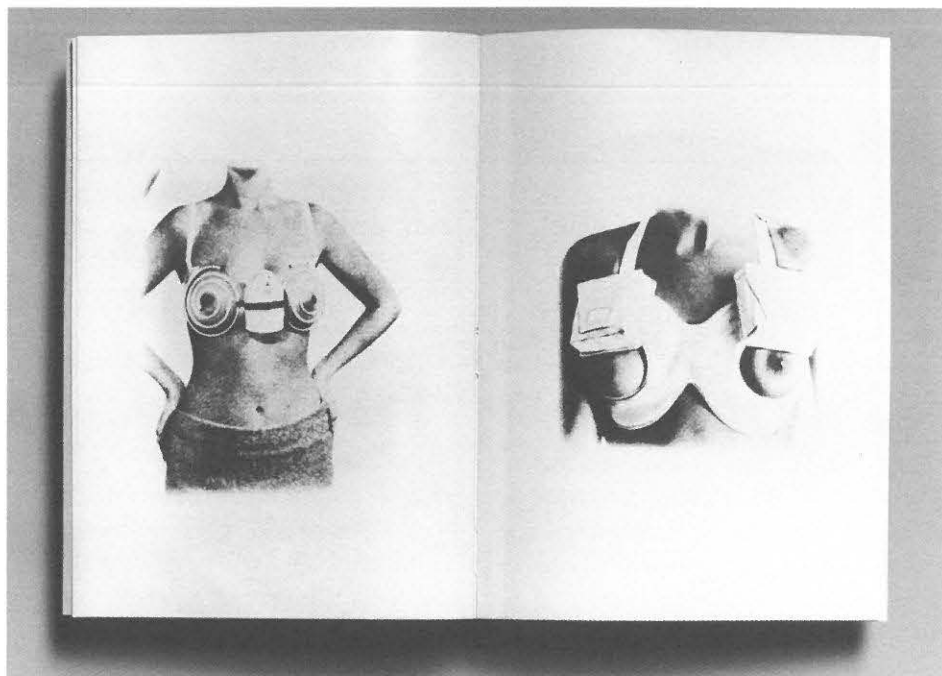
La plupart des « albums collections » sont toutefois restés à l'état de manuscrits, rangés dans des malles². Ils empruntent à tous les procédés, de l'écriture et du dessin à la conservation matérielle des objets (échantillons de tissus, photographies de revues ou de journaux, enveloppes manuscrites, etc.) et ont reçu *a posteriori* un numéro d'ordre³ comme s'ils devaient prendre place idéalement dans une sorte de bibliothèque ou de

1. Deux catalogues des livres d'Annette Messenger sont parus la même année : un catalogue de vente, *Annette Messenger. Livres d'artistes et catalogues*, Paris, Archives Librairie – Jean-Dominique Carré [1995] ; un catalogue raisonné, « Annette Messenger », in *Fiction? Non-Fiction?*, Paris, Éditions Florence Loewy, 1995.

2. La notoriété croissante de l'artiste aidant, certains ont été édités tardivement, de façon généralement peu satisfaisante, sous des titres factices permettant de rassembler plusieurs titres, eux-mêmes plus ou moins modifiés, comme par exemple : *Nos témoignages* (1995), dont deux sections parmi les quatre reprennent *Nos [sic] tortures volontaires* et *Nos [sic] clichés témoins* ; ainsi que *État civil* (2002), qui réunit *Collection pour trouver [sic] ma meilleure signature* et *Petite pratique magique quotidienne*, cités plus bas. Pour ce dernier album en particulier, le format tout en hauteur imposé par la collection n'est pas du tout approprié.

3. On en trouvera la liste dans *Annette Messenger, comédie tragédie 1971-1989*, catalogue d'exposition, Grenoble, Musée, 1990, p. 38, et dans *Annette Messenger. Faire parade 1971-95*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1995, p. 33-64.





Annette Messenger

« Annette Messenger collectionneuse »

Les Tortures volontaires. Den Frivillige Tortur
København [Copenhague], Berg, 1974.

21 x 14,7 cm. 40 p.

Coll. particulière.

Annette Messenger

« Annette Messenger truqueuse »

Mes jeux de mains

in Annette Messenger, Zagreb, Galerija suvremene
umjetnosti, 1975.

500 ex. 21 x 20 cm. 28 p.

Coll. particulière.

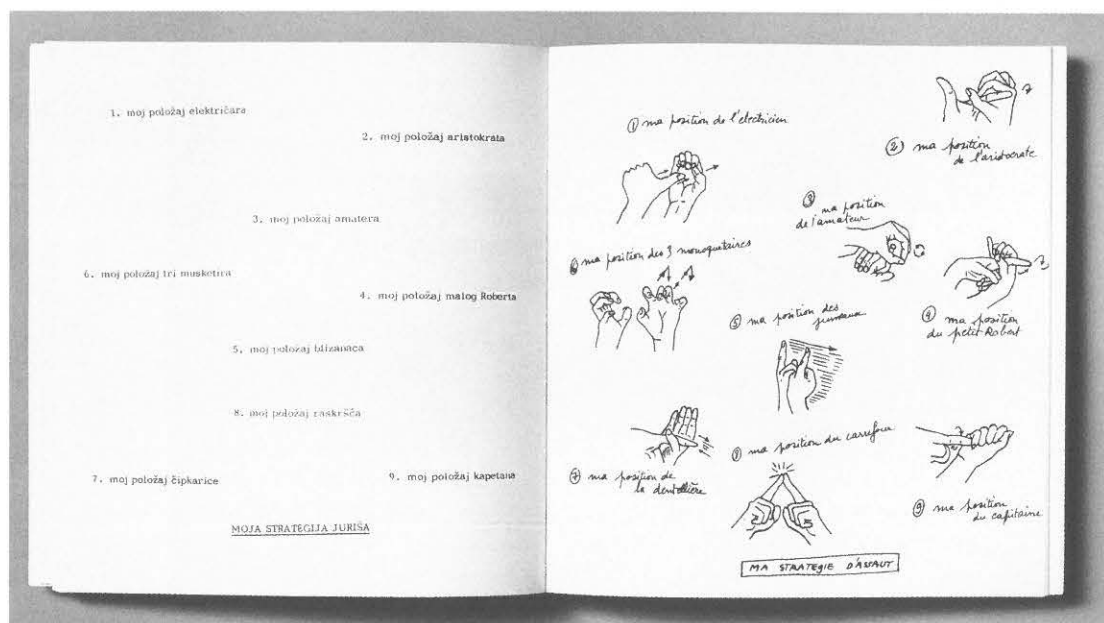
musée imaginaires de la féminité, de ses représentations fantasmées et de ses stéréotypes. Leur ensemble constitue ainsi une collection de collections (sur les travaux d'aiguille, les bébés aux yeux violemment raturés à l'encre noire, le maquillage, etc.).

De la passion du collectionneur, les cahiers, albums et livres d'Annette Messenger illustrent plus d'un trait, notamment le caractère obsessionnel et le goût du secret. La propension de l'artiste à collectionner non tel genre d'objet, mais toutes sortes d'objets, jusqu'aux papiers enveloppant les oranges (*Mes papiers des oranges mangées*), relève de la manie: Annette Messenger n'a pas collectionné pour faire de l'art; ce serait plutôt, dit-elle, la réalisation de ses al-

bums et cahiers qui l'aurait débarrassée de cette obsession de la conservation¹. Celle-ci du reste répond à une nécessité vitale plutôt qu'artistique: « Collectionner, c'est se protéger, c'est une manière de lutter contre la mort². »

Quant au secret, il est inséparable du rôle de journal intime que certains cahiers ou albums manifestent plus que d'autres, tel celui où Annette Messenger procède à des essais de signature (*Ma meilleure signature*); tel celui dans lequel, durant un mois, elle consigne ses dépenses (*Mes dépenses quotidiennes pendant un mois*); tel encore celui où, chaque matin du mois de mai 1973, elle lit son avenir dans des taches d'encre obtenues en écrivant son nom sur un papier finalement plié en quatre

(*Petite Pratique magique quotidienne*). Antérieurs à toute œuvre publique, ces cahiers et albums n'étaient pas à l'origine destinés à être publiés ni exposés. Annette Messenger collectionneuse devint sans doute vraiment « artiste » lorsqu'elle accepta, à la fin de 1973, d'en présenter sous vitrines. Au début de la même année, elle distinguait nettement dans ses travaux ceux de l'« artiste » à l'atelier, autour des oiseaux morts, et ceux de la « collectionneuse », dans l'espace privé de la chambre³. Distinction cependant fragile, s'il est vrai que collectionner est « une manière de lutter contre la mort ». C'est en effet celle-ci qui établit entre les deux domaines et les deux activités une complémentarité souterraine. Reste que, lors d'une exposition consacrée aux collectionneurs⁴ par le musée des Arts décoratifs en 1974, Annette Messenger accepta de montrer ces cahiers à condition qu'ils restassent fermés. Ce n'est que plus tard qu'ils furent assimilés aux autres œuvres de l'artiste, dispersés et vendus comme telles.



1. D'après un entretien de l'auteur avec l'artiste, 28 mai 1984.

2. Annette Messenger, entretien avec Bernard Marcadé, « Annette Messenger ou la taxidermie du désir », in Annette Messenger, comédie tragédie 1971-1989, op. cit., p. 120.

3. Cf. Annette Messenger, comédie tragédie 1971-1989, op. cit., p. 18-19.

4. Sous le titre « Ils collectionnent... », cette exposition conçue par François Mathey montrait des collections d'objets les plus hétéroclites et les plus inattendus, rassemblés la plupart du temps par des collectionneurs tout à fait étrangers au monde de l'art.

Annette Messenger

« Annette Messenger collectionneuse »

Les Approches

Hamburg, Hossmann, 1973.

30 ex. 30 x 12,5 cm, 4 dépliant en accordéon dans un portfolio recouvert de gabardine.

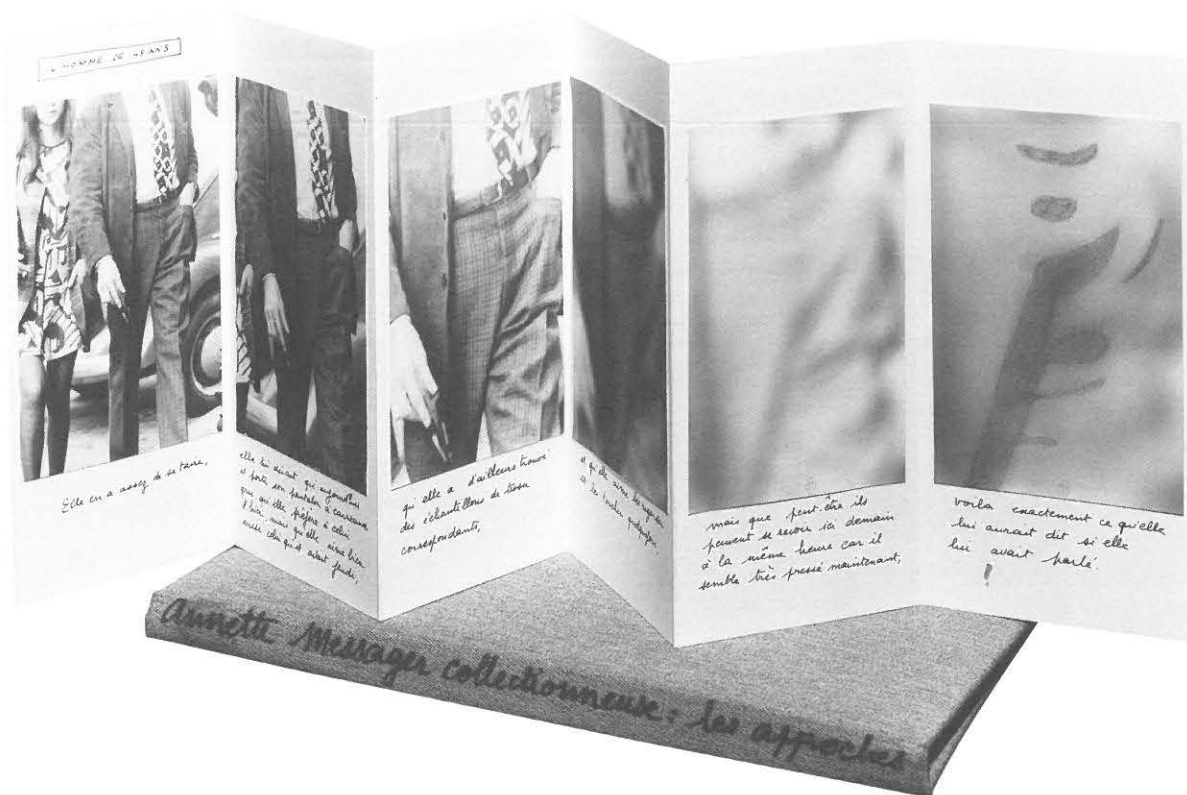
Annette Messenger

« Annette Messenger collectionneuse »

Ma collection de proverbes

Milano, Giancarlo Politi, 1976.

1 500 ex. 11,5 x 16,5 cm. 112 p.



Il n'est que de prêter attention aux titres de ces « albums collections » pour se convaincre de cette part de confession privée et de rituel intime. La plupart comportent en effet le nom de la collectionneuse ou la première personne: *Le Mariage de M^{lle} Annette Messenger* (premier des cahiers, dans lequel elle a collé des photographies de mariage découpées dans un quotidien de sa région natale après avoir remplacé le nom de chaque mariée par le sien); *Ma collection de tissus*; *Mes jalousies*, où des portraits de femmes découpés dans des revues sont enlaidis de différentes manières; *Tout sur mon regard*, où Annette Messenger se livre sur elle-même à l'examen dessiné des modifications du regard d'une femme en fonction de ses sentiments de déception, de jalousie, de colère, etc. L'artiste vérifie au premier degré la thèse de Baudrillard selon laquelle « on se collectionne toujours soi-même¹ ». La fonction de la collection n'est donc pas uniquement ou essentiellement de thésaurisation ou de conservation, mais de connaissance de soi, voire de maîtrise de soi: « Je désire posséder ce par quoi je suis possédée² », explique la collectionneuse. Dès lors, collectionner ne serait pas nécessaire-

ment une occupation aliénante, mais libératrice. Mettre en ordre ses obsessions dans des albums permettrait de s'en affranchir. En remplir des cahiers reviendrait à tenir le journal d'une sorte d'auto-analyse sans le truchement des mots, mais par objets, images ou dessins interposés.

Du reste, *Mes clichés témoins*, où l'artiste s'est parfois représentée sur les photographies, s'ouvre significativement sur la question suivante: « Toute ressemblance avec des faits ou des personnes existant ou ayant existé serait-elle purement fortuite et imaginaire? » De ces « clichés » de romans-photos, Annette Messenger se sent solidaire. Il ne s'agit pas pour elle de procéder à une sorte de sociologie sauvage par laquelle la collectionneuse affirmerait son extériorité aux documents collectés. Encore moins de se réclamer d'un féminisme militant

qui l'exonérerait de la critique implicite contenue dans ces albums: rien à voir, par exemple, avec un livre exactement contemporain comme celui de Suzanne Lacy, féministe engagée de Los Angeles, *Rape* (1972), inventaire de situations quotidiennes qui sont autant de formes de viol qu'il faut forcer pour ouvrir, en déchirant l'autocollant qui le ferme – inventaires de situations quotidiennes qui sont autant de formes de viol. Même si les albums d'Annette Messenger font écho au développement d'une conscience et d'un combat féministes dans la société et parmi les artistes femmes au début des années soixante-dix, les images qu'elle y rassemble, ordonne ou modifie parlent moins des objets ou des situations recueillis que de la collectionneuse et de ses efforts pour mettre la distance de l'objectivation entre elle et les représentations d'un imaginaire

Due giorni buoni per l'uomo sulla terra: quando prende moglie e quando la si sotterra.

Deux bons jours à l'homme sur terre :
quand il prend femme, et quand il l'enterre

Two happy days for man on earth: when he takes a wife and when he buries her.

Anche il diavolo prega di essere protetto dalle donne.

même le diable prie d'être protégé des femmes

Even the devil prays to be protected from women.

1. Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, op. cit., p. 109.

2. Annette Messenger, in « Annette Messenger ou la taxidermie du désir », loc. cit., p. 120.



Annette Messenger

« Annette Messenger collectionneuse »

Mes clichés témoins

Liège, Yellow Now, 1973.

75 ex. 15 x 10,8 cm. 56 p.

Suzanne Lacy

Rape is

Los Angeles, 1972.

300 ex. Rééd. 1976, 1 000 ex.

14,4 x 15 cm. 44 p. sous une couverture à rabats fermés par une pastille autocollante.

Coll. particulière.

commun dont elle se reconnaît tributaire, avec sérieux et humour à la fois. « "Ouvrages de dames" ni achevés ni définitifs, explique-t-elle après coup¹, les albums-collections qui partent presque tous du collectif ne semblent-ils pas alors se prendre pour la propre vie illustrée de la collectionneuse...? » Aussi n'y a-t-il nul antagonisme entre l'enquête et la confiance, la réalité sociale et l'expérience personnelle, l'anonyme et l'intime, l'objectif et le subjectif. Nul paradoxe non plus à publier des secrets qui sont déjà partagés.

Par plusieurs côtés, qu'il peut être intéressant pour notre propos de dégager et d'interpréter, les livres de Hans-Peter Feldmann s'opposent à ceux d'Annette Messenger. Feldmann est lui aussi un véritable collectionneur et ses livres puisent dans le vaste fonds d'images qu'il a constitué. Il collectionne cartes postales, photographies de journaux et de magazines, reproductions en tout genre, et même des objets: il a en particulier

réuni et exposé une impressionnante quantité de jouets. Parmi ses publications², les premières et les plus remarquables sont de très minces fascicules à couverture grise, de petits formats quoique très divers, dévolus chacun à un même sujet et rassemblés sous une sorte de chemise marron en carton rigide à rabats, que ferme généralement un galon noir. Il existe quatre regroupements de ces livrets, publiés entre 1968 et 1974. Chaque brochure, simplement agrafée, contient uniquement des photographies en noir et blanc, sans aucune légende, et c'est leur nombre, non le sujet, parfaitement banal, qui sert de titre, imprimé au tampon. Par exemple, *11 Bilder* comporte onze photographies de genoux de jeunes filles (semble-t-il, car seuls les jambes et le bord de la jupe sont visibles); *152 Bilder* contient le même nombre de visages de femmes; *1 Bild* ne montre qu'une photographie sur une double page, celle d'un Zeppelin ou, ailleurs, sous le même titre, celle

d'un manteau. À l'époque, au début des années soixante-dix, ces publications sans prétention étaient montrées dans les galeries en consultation libre sur des tables³, à moins qu'elles ne fussent accrochées au mur ou suspendues au plafond par des ficelles⁴. Maintenant, elles sont protégées par des vitrines⁵ et sont très recherchées.

Par certains de leurs sujets, ces fascicules peuvent évoquer tel livre de Gette sur les petites filles, tel inventaire de

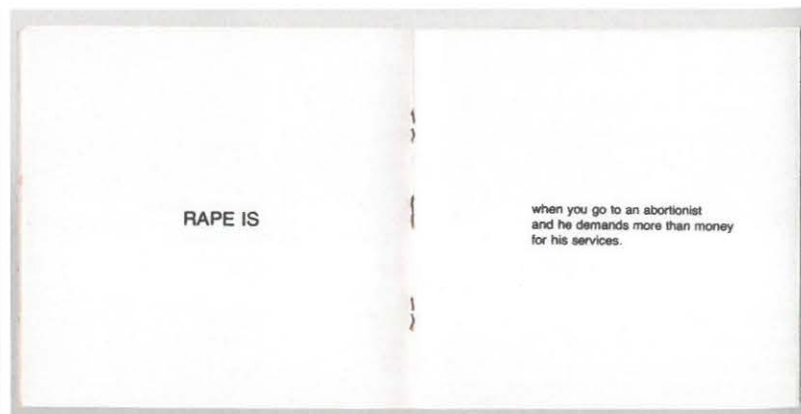
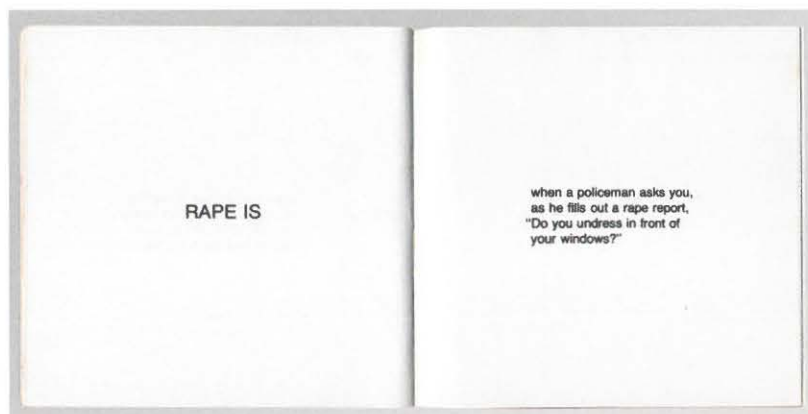
1. En 1976. Le texte est cité dans *Annette Messenger, comédie tragédie 1971-1989*, op. cit., p. 24.

2. On en trouvera une première liste dans la monographie de Werner Lippert, *Hans-Peter Feldmann / Das Museum im Kopf*, Köln, Buchhandlung Walther König, 1989, p. 83-94 et 98-101. Une deuxième liste figure en encart dans le catalogue d'exposition conçu par l'artiste lui-même, *Hans-Peter Feldmann. Bücher*, Bremen, Neues Museum Weserburg, 1999. À compléter par *Hans-Peter Feldmann*, sous la direction de Helena Tatay, où une grande place est à juste titre accordée aux livres (Barcelona, Fundació Antoni Tàpies; Paris, Centre national de la photographie; Winterthur, Fotomuseum; Köln, Museum Ludwig, 2001). Plusieurs projets de livres sont restés à l'état de maquette ou ont été édités tardivement.

3. Par exemple à la galerie Durand-Dessert, à Paris, en 1975.

4. Par exemple à la galerie Paul Maenz, à Bruxelles, en 1973.

5. Par exemple à l'exposition *Hans-Peter Feldmann* du Musée d'art moderne de la ville de Paris, en 1992.



Hans-Peter Feldmann**Bilder**

Hilden, 1972-1974; Turin, Sperone, 1973.

[1 000 ex.] 10 fascicules de 2 à 12 p.

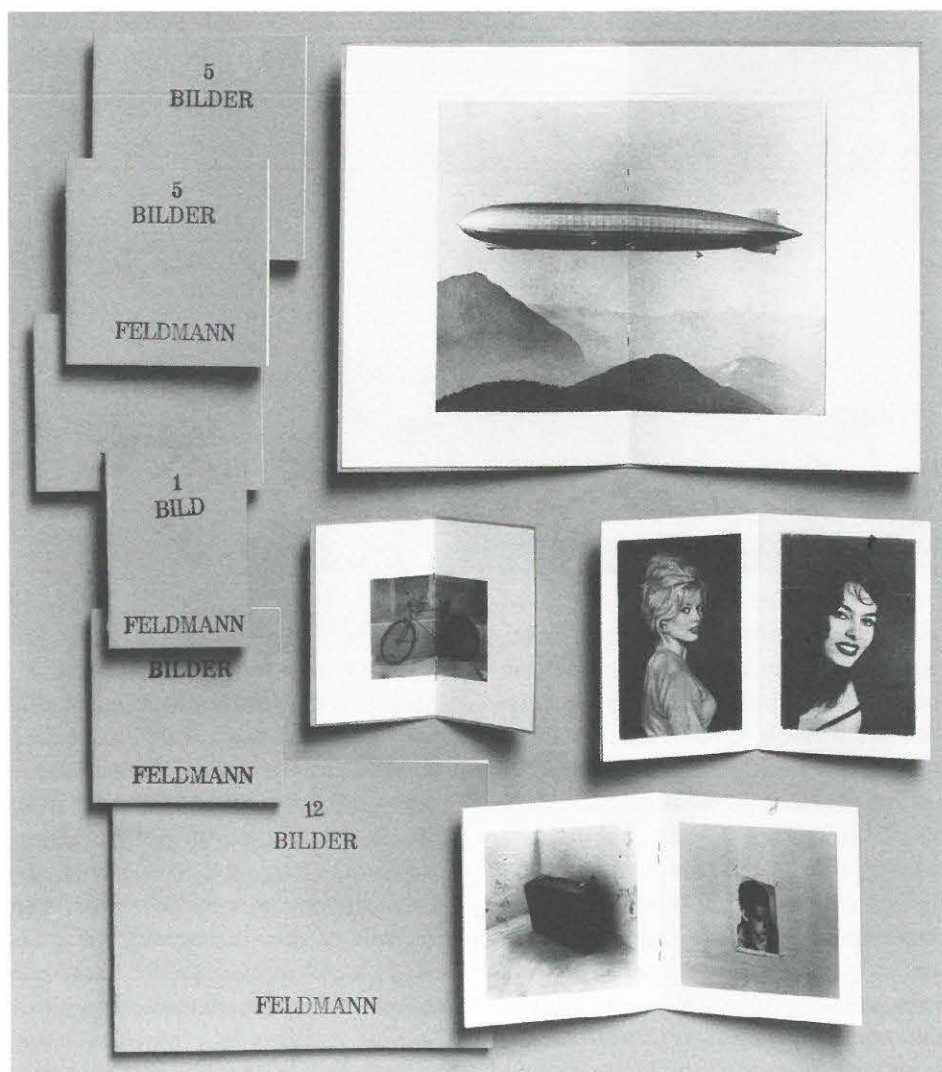
dans une chemise à rabats en carton fort. 23,8 x 17 cm.

Hans-Peter Feldmann**6 Bilder**

Hilden, 1971. 13,8 x 10,2 cm. 8 p.

Coll. particulière.

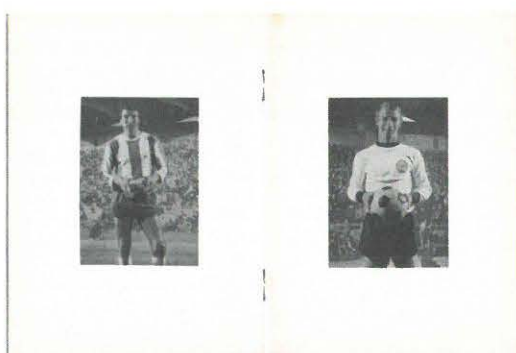
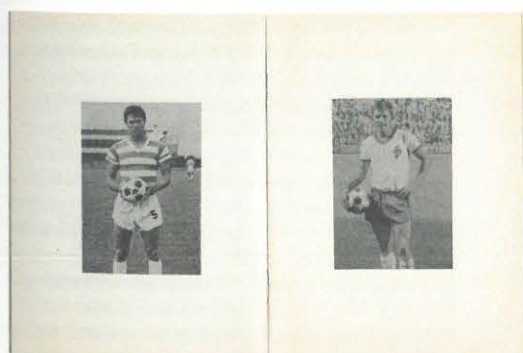
Boltanski, telle séquence d'images de Ruscha. Pourtant, ils ne ressemblent qu'à eux-mêmes et sont d'emblée reconnaissables. La simplicité d'une maquette austère mais raffinée, la subtilité des mises en page, différentes de fascicule en fascicule, et la disposition, plus étudiée qu'il n'y paraît, des photographies en fonction des sujets et des formats confèrent un étrange attrait à des images et à des motifs totalement anodins, incapables par eux-mêmes de retenir l'attention (vêtements, chaussures usagées, portraits de type photomaton, paysages de cartes postales, joueurs de football, etc.). Comme nul titre, nulle indication d'origine ne vient éclairer la signification de ces images au-delà de ce qu'elles désignent factuellement, c'est en vérité le livre comme tel qui, visuellement, s'impose au regard. Ainsi, un petit livre de photographies de vieilles chaussures est-il sauvé de l'insignifiance par l'esthétique minimaliste de la prise de vue que renforce celle de la mise en page: chaque paire est photographiée à la même place, en diagonale sur les grands losanges noir et blanc d'un carrelage; la géométrie réelle saisie par la prise de vue est renforcée par son contraste heureux avec la géométrie construite par la disposition orthogo-

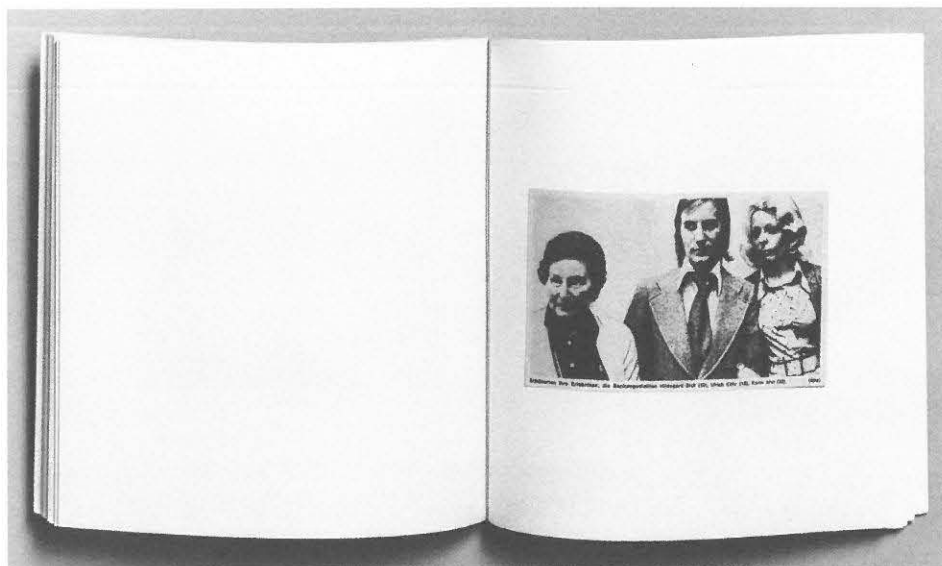


nale de chaque page: alignement horizontal et rangs superposés de petites photographies carrées.

L'analyse peut à bon droit insister sur la perspective sociologique d'une utilisation des images diffusées massivement par une société de la reproduction, chez un artiste dont l'intention initiale n'était pas de faire de l'art. Mais ce qui fait que le « déjà-vu » des photographies invite à être revu, c'est évidemment le livre (encore que ce mot soit écrasant pour des cahiers de quelques pages et de petit format). Grâce notamment au travail

sur la maquette, à la mise en page et en séquence, ou, au contraire, à la présentation isolée d'une image peu faite pour être regardée pour elle-même, le livre restitue aux images médiatiques une aura que la reproduction leur a fait perdre. Certes, la suite de ces images répétitives ne contribue en rien à la construction progressive d'un sens: la présentation en série du semblable au fil des pages renvoie tout au plus, par analogie, à la multiplication et à la redondance des images dans la société contemporaine. Cependant l'agencement chaque fois





Hans-Peter Feldmann

Der Überfall

Köln, Wolfgang Hake, 1975.

350 ex. 25 x 25 cm. 55 p.

différent de ces images en petits fascicules inattendus pour ce genre de documents leur ajoute une sorte de mystère, un pouvoir d'interrogation et de sollicitation de l'imaginaire difficiles à préciser davantage, mais qu'elles n'ont pas d'elles-mêmes. À tout le moins, l'intervention de l'artiste dans la réalisation du livre leur confère indéniablement un caractère unique, quelque chose comme un style, discret mais effectif. Voilà qui renverse la logique benjaminienne de la perte de l'aura dans la reproduction : reproduire la reproduction peut, dans certaines conditions, rétablir l'aura ou plutôt l'introduire là où elle était en principe exclue¹. Ici l'histoire de l'aura n'est pas celle d'une déperdition ; elle est celle, inversée, d'un regain². Ou d'un supplément : peut-être ne serait-il pas incongru de relier ces reprises auratiques d'images aux coloriations de photocopies (paysages convenus ou chefs-d'œuvre de l'art du passé) que Feldmann fera un peu plus tard, ces rehauts rappelant à leur tour les couleurs dont, enfant, l'artiste enlumina des livres de reproductions de gravures de Dürer, par exemple.

Avec d'autres procédés, mais suivant une démarche similaire de rétablissement de l'aura dans des images qui l'évacuent, un livre plus épais et de plus grand format, *Der Überfall* (1975), étranger à la série des *Bilder*³, est constitué de reproductions de photographies d'une prise d'otages, parues dans plusieurs quotidiens et accompagnées de leurs légendes originelles, laconiques et purement descriptives. Les unes et les autres sont également répétitives, mais en même temps

légèrement dissemblables, de sorte que la mise en séquence des documents induit un effet subtilement narratif. Ce reportage-photo sordide de la « presse à sensation » pourrait ne donner que le roman-photo d'une aventure sinistre. Mais les images y acquièrent une étrange présence : l'aspect tramé des photographies de presse, si inhabituel dans un livre, leur confère une distinction inattendue ; d'autant plus que leur mode de fixation sur la page, où elles sont collées par un de leurs bords, évoque les reproductions de qualité naguère ainsi fixées dans les plus beaux livres d'art ; à moins encore qu'il n'y ait là un rappel un peu nostalgique des cahiers où l'on conservait des documents découpés pour un usage personnel ou peut-être même une réminiscence des vignettes trouvées dans les plaques de chocolat qu'enfant Feldmann collait dans des albums thématiques⁴.

Aussi, et pour revenir aux *Bilder*, ne suivra-t-on pas l'analyse de Werner Lippert dans toutes ses conclusions quand il interprète les fascicules comme autant de « catalogues de [la] collection infinie » dont le *Bilderfundus* – le fonds d'images constitué par Feldmann à partir de toutes sortes de publications et augmenté de ses propres photographies – est le « réservoir⁵ ». En vérité, il n'y a pas simple restitution de la collection sous forme d'inventaires partiels, mais bien sélection et organisation, ce que prouverait d'ailleurs, en plus de l'examen matériel des livrets esquissés plus haut, l'histoire du premier d'entre eux, rapportée par Lippert lui-même : *12 Bilder*, douze images d'avion en

vol, furent choisies parmi plus de cent photographies, qui plus est prises par l'artiste lui-même en vue du livre⁶. Il faut donc se garder de se laisser abuser par l'apparente insignifiance visuelle des photographies et ne pas conclure précipitamment que du rassemblement d'images ordinaires ne peut surgir qu'une publication ordinaire, quand bien même l'intention de l'artiste irait dans le sens d'un déni de l'art, ce qui est effectivement le cas pour Feldmann et pour bien des artistes de sa génération qui collectent des images toutes prêtes. Car, Christian Boltanski l'a remarqué finement à son endroit, « désirer supprimer l'idée d'invention et de création, désirer faire des images neutres et ines-

1. Tel est encore le cas quand Feldmann reprend dans des journaux ou revues, mais hors-contexte et sans légende, des photographies qui proviennent en fait de la presse. Dans cet esprit, il a édité en 1979 son propre magazine, imprimé sur papier journal, *Image* (un seul numéro).

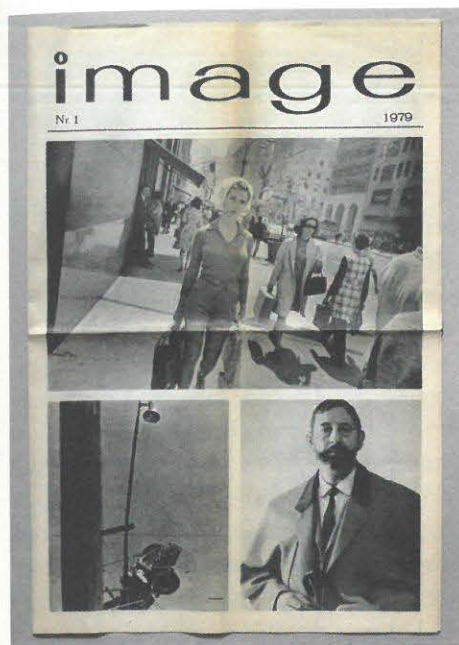
2. Concernant la référence benjaminienne, on trouvera d'autres remarques, et une interprétation plus conforme aux analyses de « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », dans la monographie de Werner Lippert, *Hans-Peter Feldmann/Das Museum im Kopf*, op. cit., p. 42.

3. L'ensemble des 36 cahiers a été republié par ordre chronologique en un volume récapitulatif : *Bilder. Pictures*, München, Kunstraum, 1975. Rééd. Düsseldorf, 3 Möven Verlag ; Köln, Buchhandlung Walther König, 2002.

4. On peut sur ce point rapprocher *Der Überfall* d'un livre beaucoup plus tardif et d'un tout autre ton, *Ferien* (1994), dont les pages blanches invitent le lecteur à coller des photographies de vacances, fournies séparément, en vrac.

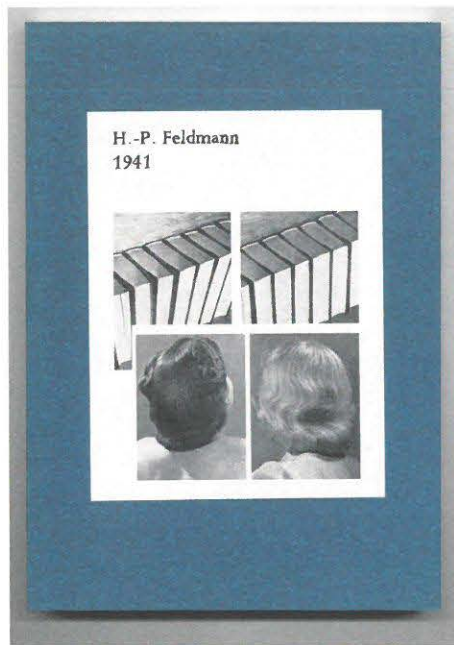
5. Werner Lippert, *Hans-Peter Feldmann/Das Museum im Kopf*, op. cit., p. 48.

6. Werner Lippert, *ibid.*, p. 20, lequel ajoute d'ailleurs ceci qui confirme notre interprétation : « Mais derrière la "simplicité" de ces travaux, se trouve un déploiement d'efforts parfois considérable. »



thétiques, c'est en même temps désirer faire l'image la plus nouvelle [...]¹. A fortiori lorsqu'on les arrange en de petits livres à nul autre pareils.

Il n'en va pas autrement chez Annette Messenger. Si ses livres ont leur source dans des cahiers personnels, journaux intimes et carnets secrets, tandis que ceux de Feldmann puisent au contraire dans le matériau public et anonyme des médias ou de la photographie d'amateur, les livres de l'une et de l'autre ajoutent à cette matière première la réalité autonome du livre, ne serait-ce que parce que celui-ci, au minimum, exprime un choix parmi les images trouvées et accumulées, de même qu'il crée *de facto* des relations entre images au départ disparates et désordonnées. De ce point de vue, le cas d'Annette Messenger est instructif car la comparaison des quelques livres publiés avec les albums qui en sont l'origine met en évidence le fait que le livre n'est jamais la pure et simple reproduction en un certain nombre



d'exemplaires de la collection originale. Entre la collection et sa publication interviennent toutes sortes de transformations qui sont adaptées au livre ou requises par lui : les formules brodées sur des carrés de toile de *Ma collection de proverbes*, par exemple, réapparaissent sur les pages mais en fac-similé d'écriture manuscrite, plus adaptée à l'idée de livre, et elles sont, par ailleurs, traduites en deux autres langues ; le livre réalisé à partir de *Mes clichés témoins*, en accentuant par le tirage et la mise en page des photographies la mièvrerie des images empruntées à la collection primitive, en exacerbe le romantisme de midinette et, serait-ce pour en briser l'attrait fallacieux, s'inspire de l'esthétique d'une certaine presse du cœur ; *Les Approches* étaient de simples suites photographiques avant qu'à l'occasion de leur édition de courtes séquences narratives soient ajoutées à la main sous les images, ce qui les métamorphose en autant d'histoires illustrées : quatre leporellos (dépliants en accordéon) indépendants, réunis et protégés par une sorte de portefeuille rigide étroit, recouvert d'un tissu de confection gris et fermé par un lacet, un peu à la manière des petits livres de Feldmann dans leur chemise cartonnée à rabats, close par un galon.

Sans forcer outre mesure le rapprochement, on pourrait soutenir que, dans l'œuvre de ces artistes collectionneurs, un livre, si modeste soit-il, est en quelque sorte l'équivalent du lieu clos destiné à présenter la collection, laquelle, au contraire du trésor, ne se cache pas.

Hans-Peter Feldmann

Image Nr. 1

Düsseldorf, 1979.

49,5 x 33 cm. 12 p. incluant la couverture, avec un formulaire d'abonnement. Coll. particulière.

Hans-Peter Feldmann

1941

[Düsseldorf, 2003].

21 x 48 cm. 126 p., deux images en encart et une troisième contrecollée. Coll. particulière.

De ce lieu clos Pomian fait l'un des critères distinctifs d'une collection : « [...] la clôture [...] non seulement protège contre le vol et l'action corrosive du milieu mais encore confère à une pluralité d'objets l'unité permettant de les percevoir comme inclus dans un même ensemble. D'où l'importance de l'architecture et du mobilier, qui matérialisent la clôture et jouent par rapport à une collection le même rôle que celui d'un cadre par rapport à un tableau². » Protection contre l'extérieur (en l'occurrence, contre la dissolution dans la banalité du tout venant des images où le livre s'approvisionne), intégration à une unité et imposition d'un « cadre » qui s'ajoute au contenu pour le mettre en valeur, voire, *volens nolens*, pour le désigner comme artistique : telles sont aussi les fonctions du livre chez les artistes collectionneurs.

À une correction près : à la différence du cadre d'un tableau, lequel peut au demeurant s'en passer, le livre s'ajoute moins au contenu qu'il n'en participe directement, car il le fait exister comme tel. Bien que des collections préexistent pour elles-mêmes aux livres d'Annette Messenger précédemment évoqués, ces derniers ont leur autonomie au regard des matériaux de départ rassemblés dans les albums. Il en va de même chez Feldmann. La confirmation en est donnée par la déception ressentie dans les expositions au vu de ses maquettes de livres restés inédits³ ou, plus récemment, des photographies publiées par ailleurs en volume⁴ : accrochées aux cimaises côte à côte, les pages prévues ou les photographies en série redeviennent ce qu'elles sont en dehors du livre, des images de qualité médiocre et de faible intérêt, dont l'ennuyeux alignement ne retient ni l'œil ni l'esprit. On peut imaginer que l'effet serait identique si l'on

1. « Entretien entre Irmeline Lebeer et Christian Boltanski », in Boltanski, *Les Modèles. Cinq relations entre texte & image*, Paris, Cheval d'attaque, 1979, p. 10. Repris dans Irmeline Lebeer, *L'art? c'est une meilleure idée! Entretiens 1972-1984*, op. cit., p. 93.

2. Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : xvi^e-xviii^e siècle*, Paris, Gallimard, 1987, p. 296.

3. Ainsi *Das grosse Frauenbuch* (toutes les photos de la vie d'une femme, en 1975), dont un livre ultérieur, *Porträt* (1994), reprend en partie l'idée, et *Das kleine Mövenbuch* (vols de mouettes dans le ciel, en 1972, finalement édité en 2004, dont le sujet rappelle le premier livre de Feldmann contenant des images d'avions en vol).

4. Celles, par exemple, de *Die Toten 1967-1993* (1998) ou de *100 Jahre* (2001).

Hans-Peter Feldmann

Voyeur

La Flèche, OFAC Art contemporain, 1994 (couverture bleue), 2^e (couverture jaune), 3^e (couverture orange), 4^e (couverture rouge) et 5^e (couverture verte) éditions, Köln, Buchhandlung Walther König im Zusammenarbeit mit dem 3 Möven Verlag, 1997, 2006, 2009, 2011.
6,5 x 11 cm, 256 p.

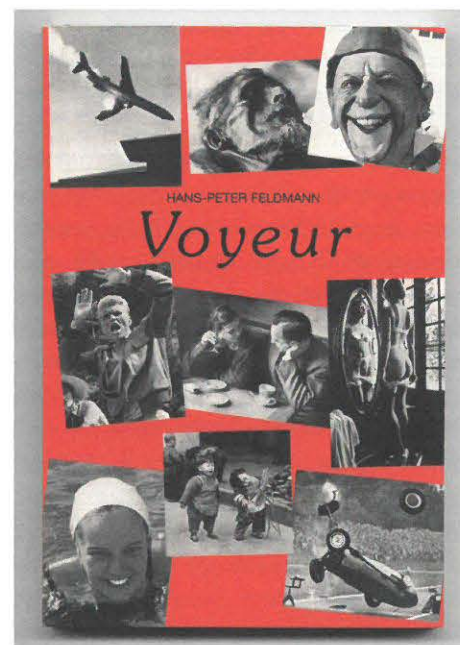
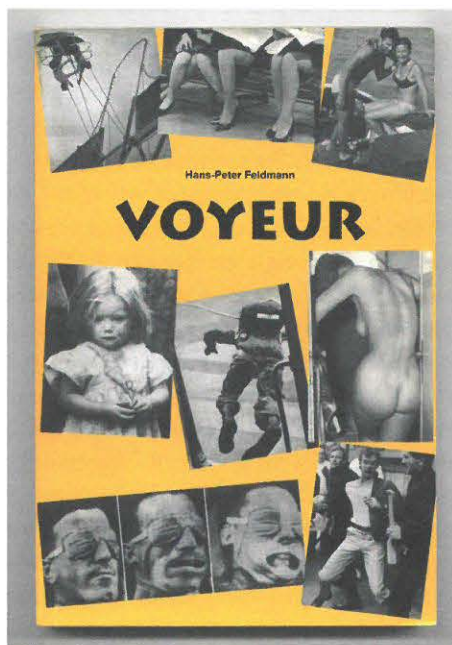
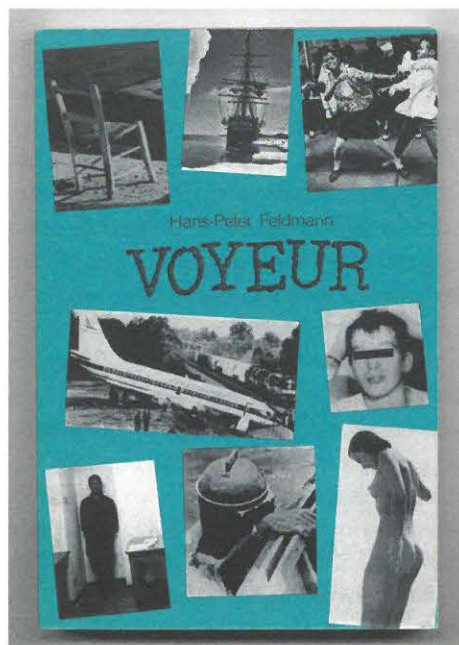
Coll. particulière et coll. Librairie Florence Loewy (3^e édition).

dépeçait ses premiers fascicules en ces *Bilder* qu'ils contiennent et prétendent être. En deçà des qualités que l'édition intelligente d'un livre peut ajouter au matériel brut utilisé, des publications comme celles de Hans-Peter Feldmann et d'Annette Messager suggèrent l'hypothèse d'une force de cohésion spécifique et d'un pouvoir-signifier irréductible, intrinsèquement attachés au livre *comme structure*. En ce cas, plus exacte que celle du cadre, extérieur à ce qu'il encadre, l'image du lieu clos exprimerait

de la traduction anglaise seule, et non la version originale en allemand, qui conclut : « Cette fonction conduit même parfois à des contresens. » Pourtant, le simple fait d'ouvrir le livre par une préface, dans laquelle Feldmann explique que 1941 est l'année de sa naissance, que ces images firent partie de son enfance et qu'elles « montrent clairement ce qu'[il] cherche dans la photographie et ce qu'[il] essaie de trouver dans son propre travail photographique », voire de « rechercher », tout cela introduit

qui, par leur aide, ont permis « la création de ce monde sur papier ».

Il ne s'agit pas pour autant de nier que le livre ne puisse être ce que sont les livres en général, un espace d'accueil ou un « cadre » destinés ou bien à présenter ou bien à constituer une collection d'œuvres. Le livre devient alors une sorte de musée transportable, une « archive », dira-t-on d'un mot qui s'est imposé au tournant des années soixante-dix et quatre-vingt, dont l'archiviste est l'auteur ou l'éditeur. Mais on aura



plus adéquatement comment s'établit, de l'intérieur du livre, l'interrelation entre un espace d'inscription et les composantes qui s'y inscrivent, qui l'habitent plutôt qu'elles ne l'occupent.

Hans-Peter Feldmann se méfie des interprétations, notamment esthétiques, de son travail. Dans un court texte de postface à son livre *1941* (2003), où il a réuni des photographies trouvées dans des livres publiés en 1941, il déclare qu'il n'a voulu établir de liens ni entre les images ni entre les pages, et que la maquette est le fruit du hasard. C'est le cerveau du lecteur, ajoute-t-il, qui « spontanément cherche des interprétations, des connexions et des histoires dans le flux aléatoire des images » et qui « par conséquent les trouve ». C'est curieusement le texte

une hypothèse de lecture, invite à donner au livre un sens quelque peu nostalgique, en tout cas autobiographique, et surtout à le lire comme un discret manifeste esthétique. Quant à la maquette, sa réussite particulière rend particulièrement peu crédible l'affirmation selon laquelle elle ne proviendrait d'aucun calcul ni intention, comme elle rend bien fragile l'attribution au seul lecteur de la responsabilité de la lecture. On peut en dire autant des cinq versions de *Voyeur* (1994, 1997, 2006, 2009, 2011), que distingue leur couverture de couleur : le principe même de variation dans le choix et l'organisation des images pour chaque édition plaide en faveur d'un projet plus concerté que ne le reconnaît leur auteur, qui remercie à la fin ceux

là moins un livre d'artiste qu'un livre fait avec des artistes, et, au mieux, un *assembling*. Ainsi de Michael Leaman, éditant entre 1975 et 1983 les classeurs de *Reaktion*, recueil de pages d'artistes. Ainsi de Bernd Olbrich, lui-même artiste, lorsqu'il publie une collection internationale de tampons d'artistes rassemblée par ses soins dans *Rubber Stamp Show* (1982). Ainsi de Peter van Beveren qui, collectionneur plutôt qu'artiste, signe cependant de son nom un ouvrage pour lequel, à sa demande, trente artistes (Andre, Beuys, Boltanski, Buren, Roth, Vostell, entre autres) ont réalisé chacun une page originale (photographie, découpage, collage, dessin, textes, cartes, etc.). Le livre rassemble ces trente travaux sous une reliure de cuir

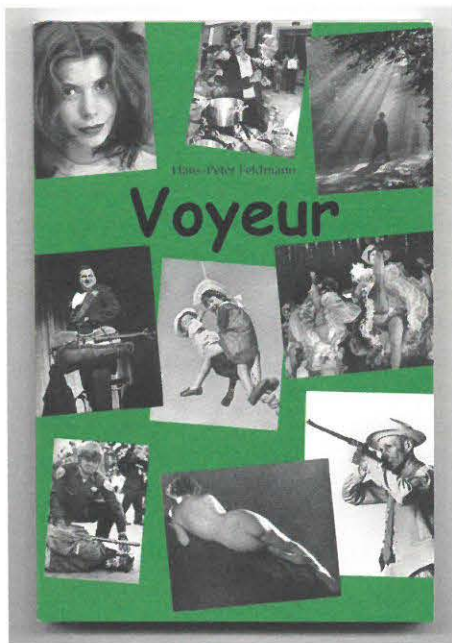
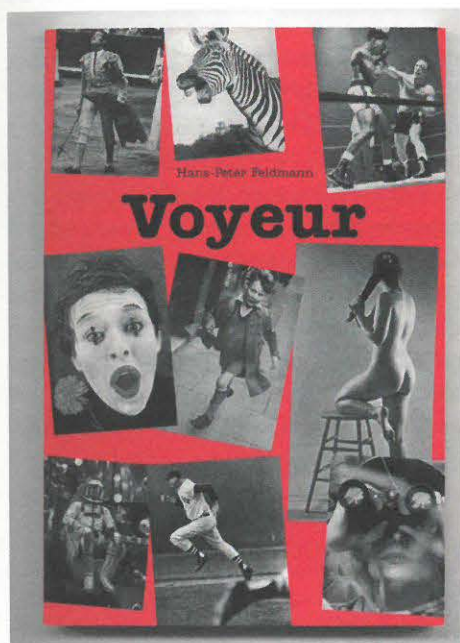
Maurizio Nannucci

Stored images

Bolzano, Museo d'arte moderna, 1992.

600 ex. 22 x 22 cm. 52 p.

Coll. particulière.



1. Que l'on songe notamment à Robert Filliou (la « galerie légitime »), Marcel Broodthaers (musée d'Art moderne, département des Aigles), Les Levine (Museum of Mott Art). Pour des considérations plus développées, on se reportera à *Museums by Artists* (ed. A.A. Bronson & Peggy Gale), Toronto, Art Metropole, 1983.

2. Cf. *supra*, chapitre troisième, § « Robert Filliou, pour introduire » et « L'utopie concrète du livre d'artiste ». Feldmann lui-même a tenu un magasin de souvenirs.

3. L'artiste archiviste est un des effets de la multiplication des publications d'artistes dans ces années ainsi que de l'intensification corrélatrice des échanges entre artistes.

4. Ulises Carrión, « Van Boek tot kunstenaarsboek », *loc. cit.*, non paginé. Carrión déclare ailleurs : « L'archive est mon atelier personnel » (« Profile: Ulises Carrión: An End and a Beginning », *Umbrella*, vol. II, n° 5, 1979, p. 121, repris d'un entretien avec Jan van Raay, *Artzien*, vol. I, n° 3, janvier 1979).

noir, portant le titre en capitales dorées gravées comme elles pourraient l'être sur le fronton d'un musée : *The Archives* (1981). Le rassemblement des œuvres prétend sans doute être lui-même une œuvre, l'œuvre par excellence d'un collectionneur qui ferait de la constitution de sa collection une création. En réalité, elle ne l'est pas plus (ni moins) que celle d'un éditeur, au sens anglo-saxon du terme : il est celui qui suscite, coordonne ou publie les œuvres des auteurs véritables. Il ne donne pas au livre son contenu ; il permet seulement à ce dernier de se manifester en un livre. Celui-ci est pour ces *collectionneurs artistes* un schème d'exposition parmi d'autres, sans la pertinence que lui donnent les *artistes collectionneurs*.

À côté des artistes qui ont, dans les années soixante et soixante-dix, créé des « musées » ou des « galeries » réels ou fictifs¹, comme d'autres ont créé des magasins², les artistes collectionneurs ont constitué des « archives³ ». Tous comme les premiers, ils ne font pas de l'exposition de leurs collections des œuvres au second degré ou par procuration, encore moins un moyen de promotion de leur production, pas plus que du livre une sorte de catalogue publicitaire. Ils intègrent la pratique et le processus mêmes de la collection à leur activité artistique : « L'archive est une œuvre d'art », qui implique un espace public, un réseau d'artistes et l'absence de limites temporelles, explique Ulises Carrión⁴. Maurizio Nannucci, qui a fondé Zona Archives à Florence, a rapporté de sa participation à ce réseau une série de photographies de bibliothèques, petites librairies et autres lieux de conservation et de consultation indépendants, souvent créés par des artistes, où les publications sont à la fois visibles et cachées. *Stored Images* (1992) n'a besoin que de peu de mots pour présenter l'artiste en « archiviste du marginal », conservateur actif, qui n'archive que pour faire vivre l'idée d'une marginalité nécessaire et féconde.

Si le livre d'artiste contribue à ébranler l'ancienne conception de l'œuvre, c'est toutefois en retrouvant étrangement quelques-unes des formes et des finalités les plus traditionnelles du livre, ainsi qu'on va le voir.

SAVANTS ARTISTES

S'interrogeant sur ce qu'est un auteur, Michel Foucault montre qu'il est plus qu'une signature, qu'il exerce une « fonction classificatoire¹ », plus ou moins affirmée selon les genres de publications. Dans la période moderne, à l'inverse de ce qui prévaut au moins jusqu'au XVIII^e siècle, la « fonction-auteur » est fortement marquée dans les textes ou les œuvres de création (littérature et arts en général) alors qu'elle est très atténuée dans les textes ou œuvres de savoir (ouvrages scientifiques et techniques)². Or, la volonté d'effacement des artistes collectionneurs ou collecteurs en tant que sujets créateurs derrière le « déjà-là » et le « trouvé » des objets et des documents qu'ils rassemblent – leur dessein de tirer l'art du côté du non-art – produit un genre hybride : des livres ayant des artistes pour signataires, mais que le déni de création fait ressembler, à s'y méprendre parfois, à des ouvrages scientifiques dont l'impersonnalité exclut la présence affirmée d'un auteur. Contre la peinture, « genre totalitaire » dit-on alors chez certains artistes sans plus de nuance³, la photographie s'impose dans ces livres comme le médium de l'objectivité et l'outil du constat.

La méfiance envers l'expression subjective favorise la conjonction d'un art de l'idée et d'un art du réel. Intellectualisation et réalité quotidienne n'y sont en effet nullement incompatibles, mais complémentaires. C'est cette complémentarité qui distingue ces livres de ceux des artistes conceptuels dont on a souligné la ressemblance parfois étroite avec des ouvrages scientifiques ou philosophiques⁴. Ce n'est pas la même conception du savoir qui est en jeu : formalisme et abstraction sont l'apanage des conceptuels dont les modèles scientifiques sont les mathématiques, la logique et la linguistique et pour qui la science est un équipement théorique plutôt qu'un moyen de connaître les choses ; réalisme et empirisme sont au

contraire le fait des « collectionneurs » qui ont le goût du banal, du proche ou du concret, serait-ce pour se livrer à son propos à une investigation sérieuse, méthodique, voire savante. D'où, chez ces derniers, le recours fréquent à la photographie, habituellement au détriment du langage, omniprésent au contraire chez les conceptuels : l'image documentaire fournit de quoi concilier observation et connaissance, expérience et vérité, description et information. De ses randonnées, Richard Long rapporte des photographies, parfois les noms, de choses vues ; de ses marches réelles ou conçues, Stanley Broun ne rapporte que le nombre de ses pas.

Pourquoi la botanique a-t-elle tant de succès chez les artistes, que l'on songe notamment aux herbiers de Gette ou à ceux de vries⁵, mais aussi à celui, beaucoup plus tardif, des sœurs Hohenbüchler (*Herbar*, 1991) et plus généralement à la présence récurrente des végétaux dans tel livre de Richard Long, tel autre de Maurizio Nannucci ou de Christopher Williams, analysés plus bas ? Les raisons sont les mêmes que celles qui président à son développement au XVIII^e siècle : d'une part, elle est le paradigme des sciences naturelles dont l'activité classificatoire repose sur les données de la vision à l'œil nu ; d'autre part, l'histoire du développement de ces sciences est inséparable de celle de la formation de collections (fossiles, roches, plantes, insectes, entre autres curiosités naturelles)⁶. À ces deux motifs s'ajoute, pour un certain nombre d'artistes attachés à rendre compte d'actions sur le terrain, non publiques, le fait que la botanique permet de poser concrètement la question du rapport entre les signes et la nature, le discours et l'expérience, les mots et les choses, à une époque où le structuralisme soulève lui-même ce genre de questions en faisant, pour son propre compte, grand usage des procédés de la classification et de la logique binaire qui la sous-tend.

Toutefois, il importe de prêter attention au fait que l'on a affaire, avec Gette

ou de vries notamment, non pas à des artistes qui miment la démarche des naturalistes ainsi qu'on le lit parfois, mais à des naturalistes de formation qui convoquent leur savoir pour signer non des publications scientifiques mais des publications d'artistes. Qu'est-ce donc qui distingue les secondes des premières ? plutôt que leur aspect, leur projet, dira-t-on au premier abord, tel qu'il se laisse reconnaître dans le point de vue artistique des savants qui en sont les signataires. Mais qu'est-ce que le point de vue artistique d'un savant ? Essentiellement un point de vue qui précisément récuse la dichotomie art/science et, ce faisant, prend ses distances à l'égard des pensées de la coupure épistémologique et autres discontinuités dont sont fervents les structuralistes.

On tentera de développer cette réponse en s'aidant de l'examen comparatif de quelques livres de Paul-Armand Gette et d'herman de vries. Non que leurs œuvres soient assimilables ; seul un goût commun visible pour l'herborisa-

1. Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, juillet-septembre 1969 (repris dans *Littoral*, n° 9, juin 1983, p. 11 et dans Michel Foucault, *Dits et Écrits*, tome I, Paris, Gallimard, 1994, p. 798).

2. Michel Foucault, *Littoral*, op. cit., p. 13 (*Dits et Écrits*, op. cit., p. 800). La réflexion de l'auteur se limite aux livres d'écrivains ; suivant une suggestion de Foucault lui-même (p. 17), nous l'étendons aux arts en général, et aux livres d'artistes en particulier.

3. Par exemple Annette Messager (« Annette Messager, ou la taxidermie du désir », loc. cit., p. 120) qui use d'un vocabulaire aussi excessif que celui de Weiner parlant à ce propos de « fascisme » (cf. *supra*, chapitre quatrième, § « Lawrence Weiner, pour conclure »).

4. Cf. *supra*, chapitre quatrième, § « Du jeu logique ou de la leçon » et « Le concept d'art est-il artistique ? L'utilisation du langage comme "forme d'art" ».

5. La suppression des majuscules répond à un vœu de l'artiste : « J'écris en minuscules depuis 1956 environ. La raison est que je suis opposé à toute sorte de pensée hiérarchique. sandberg, ancien directeur du stedelijk museum d'amsterdam n'utilisait que les minuscules et pour lui c'était l'expression d'une pensée démocratique. pour moi, ce fut sous l'influence des idées sociales de pierre kropotkine, l'anarchiste. ce sera bien de corriger partout en minuscules dans votre manuscrit mon nom, les titres [de mes livres] et les citations de moi, sinon cela ne correspond pas à mon identité ! » (lettre à l'auteur, 7 novembre 1996.)

6. Cf. Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux*, op. cit., p. 253 et 256.

Paul-Armand Gette

Notes sur la flore d'un parc à voitures
Malmö, Triangeln, Septembre 1972
Contribution à l'étude des lieux restreints
[Liège], Yellow Now, 1973.
[20 ex.] 21,7 x 27,7 cm. 7 planches.
Coll. particulière.

L'Excursion du 14 février 1973

Contribution à l'étude des lieux restreints
Liège, Yellow Now, 1974.
75 ex. 19 x 12,7 cm. 12 p.
Coll. particulière.

Le Lac. Ringsjön

Contribution à l'étude des lieux restreints
Liège, Yellow Now, 1976.
250 ex. 12,8 x 19,3 cm. 30 p.

tion justifie, un peu superficiellement, un rapprochement. Mais c'est là que gît l'intérêt d'une confrontation: au-delà des différences, différences des œuvres comme des méthodes de création, la manière dont ils conçoivent le rapport de leur art à la science est, lui, très proche, et leur but d'artiste est le même: réapprendre au spectateur-lecteur à voir les choses, faire que le savoir retrouve le voir qui en est l'origine en même temps que l'objet. Un livre de de vries, dont il sera reparlé, *die marokkanische sammlung*, est dédié « au souvenir de ce qui est oublié¹ ». Il est urgent que la connaissance redevienne la mémoire des sens. Gette est né à Lyon en 1927; de vries, à Alkmaar (Pays-Bas) en 1931. Tous deux ont fait des études de sciences naturelles et commencé leur carrière comme « scientifiques ». Les premiers travaux artistiques de l'un et de l'autre débutent au milieu des années cinquante. Chacun est amené à se préoccuper de la nature des mots et à restituer à ces véhicules de l'abstraction certaines qualités perceptives: Gette, pour ses premiers travaux d'artiste, en les décomposant en lettres assemblées ensuite dans des « cristallisations verbales », conglomerats à trois dimensions, poésie visuelle mise en sculpture, parfois en livres-objets; de vries, plus philosophe, en lisant entre autres ouvrages le *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein dont il utilisera des citations dans des combinaisons de poésie concrète déterminées par

le hasard². Enfin, leurs livres ont quelques caractéristiques communes évidentes: les plantes y sont souvent présentes, photographiées sur pied ou collées sur des planches d'herbier ou, encore, abstraction désignées par leur nom latin. Mais le langage est peu présent: quelques noms savants, quelques indications géographiques, climatologiques ou géologiques, auxquelles s'ajoute parfois un court texte liminaire destiné à expliquer les conditions du travail.

Pourtant, les différences sont nombreuses. D'abord, celle du format de leurs livres: Gette publie de petits ouvrages, si légers parfois qu'ils n'ont que quelques feuillets non reliés, rassemblés sous une couverture de carton souple, ainsi de *Note sur la flore d'un parc à voitures* (1973), de *L'Excursion du 14 février 1973* (1974) ou encore de *Le Jardin*

(1975); à ces fascicules évoquant un carnet d'observation, de vries préfère parfois les publications d'aspect encyclopédique pour les dimensions et le nombre de pages, solidement reliées comme dans – 16 dm² – *an essay* (1979), voire protégées par des emboîtages entoîlés, ainsi de *natural relations I – die marokkanische sammlung* (1984)³. Ensuite et surtout, l'instrumentation scientifique est patente chez Gette, dont les publications sont plus austères, tandis qu'elle est discrète chez de vries; à l'inverse, la démarche de Gette n'est qu'apparemment méthodique, au service de ce qu'il nomme « hasard subjectif », tandis que chez de vries, et là est une raison de l'épaisseur de certains de ses livres, elle est non seulement méthodique mais systématique, dans le but d'« objectiver le hasard⁴ ».

1. La plupart des textes d'herman de vries ont été repris dans *to be. texte – textarbeiten – textbilder*, stuttgart, cantz, 1995.

2. Cf. « on language », numéro spécial de *subvers*, n° 8, augustus 1972.

3. Ces épais volumes contrastent fortement avec les plaquettes de quelques pages publiées dans le cadre d'une collection d'une soixantaine de titres à ce jour dont de vries est l'éditeur: the eschenau summer press & temporary travelling press publications. Gette y a publié en 1998 *kleine botanische mythologie. petite mythologie botanique. small botanical mythology*.

4. « j'ai vraiment découvert l'aléatoire [randomness] grâce à mon travail à l'institut de recherche biologique appliquée à la nature (que j'ai quitté en 1968). nous y utilisons les nombres aléatoires pour obtenir des échantillons ou introduire un ordre objectif dans des séries à étudier: » (Lettre citée.)



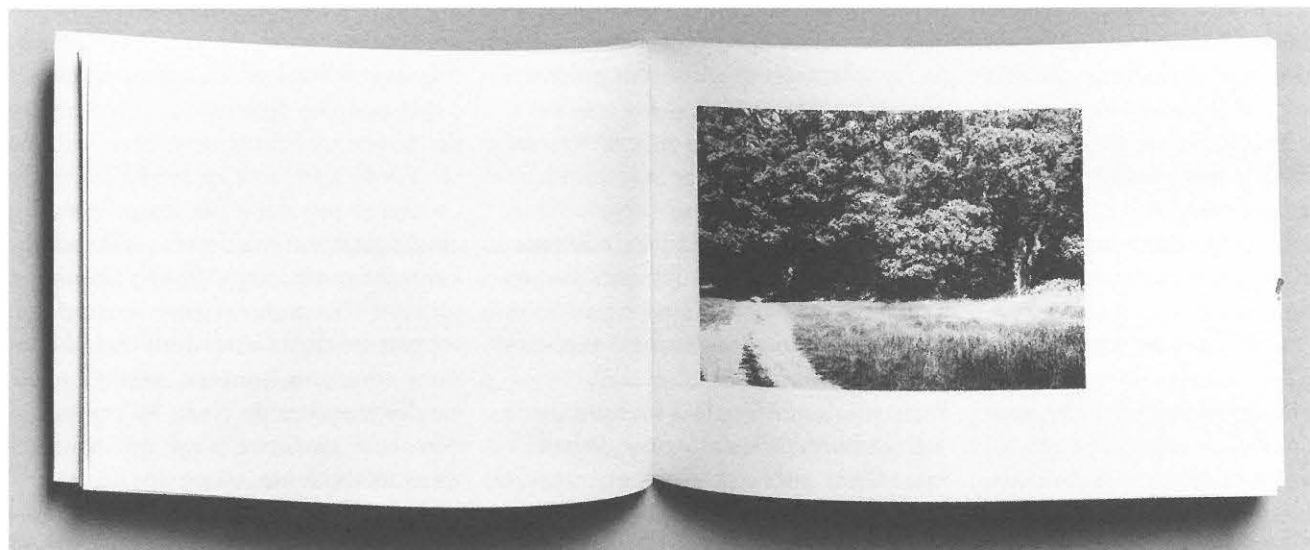
Paul-Armand Gette

Le Lac. Ringsjön

Contribution à l'étude des lieux restreints

Liège, Yellow Now, 1976.

250 ex. 12,8 x 19,3 cm. 30 p.



Illustrons ce dernier trait de quelques exemples pris de part et d'autre. Au départ, chacun des deux artistes se donne un site ou une surface délimitée à explorer, par exemple, pour Gette, un lac (*Le Lac*, 1976) ou encore une plage (*Approche descriptive d'une plage*, 1972; *La Plage*, 1974); pour de Vries, un carré dans une prairie (– 16 dm² – *an essay*), une île (*from earth – gomera*, 1987), une région ou un pays (*natural relations I – die marokkanische sammlung*). Car de Vries ne partage pas la prédilection de Gette pour ce que celui-ci appelle les « lieux restreints ».

Dans *La Plage* de Gette, sont recueillies diverses informations concernant algues, flore, insectes et coquillages, accompagnées de relevés de température et d'humidité, ainsi que de moulages d'empreintes des marées sur le sable. Chaque information comprend la photographie et l'identification savante de l'élément concerné. S'y ajoutent des listes inventariant tous les autres végétaux et animaux trouvés sur la plage. Quelques lignes introductives, tapées comme les légendes et les listes à la machine à écrire, suggèrent discrètement les limites scientifiques de ce travail: « Les observations sur la plage de Malmö débutèrent pendant l'été 1969. Au cours de divers voyages, elles furent poursuivies, complétées par des documents photographiques et microcli-

matologiques, des moulages du sol, des collections, des listes, etc. *Quelques-uns de ces travaux sont réunis ici* sous le titre *La Plage*¹. » On aura noté que la plage de Malmö est devenue « la plage », en général, et que malgré le sérieux et le nombre des notations techniques, le livre ne fournit en réalité que des échantillons choisis dans un ensemble d'observations plus vaste.

Cet aspect reconstruit, volontairement partiel, qui met de la distance entre le livre et la collecte de données, est encore peu manifeste ici, mais le devient dans *Le Lac*: informations dispersées, parcellaires, composites; plus de listes, mais seulement des photographies témoins, dont certaines n'ont pas un intérêt scientifique évident, quand il s'agit par exemple de choses aussi vagues que « la route à travers champs » ou « le chemin sortant de la forêt ». Du reste, Gette annonce, au début de cet élégant petit ouvrage oblong, imprimé sur papier filigrané de couleur ivoire: « À distance, ces travaux, qui m'ont semblé sur l'heure cohérents, m'apparaissent comme une *suite de croquis inachevés*. » Et un peu plus loin, il fournit la clef de cet inachèvement en parlant de ses « *essais de mesure perpétuellement contrariés* par les variations saisonnières du niveau des eaux ». À rapprocher encore de ce qu'on lit en ouverture de *Du Rhin*

à *la prairie alpine* (1974), recueil assez proche de *La Plage* pour le nombre et le caractère technique des renseignements rassemblés, lesquels, prévient cependant l'artiste, « ne sont pas les composants d'une étude exhaustive mais les éléments d'une œuvre intitulée: *Du Rhin à la prairie alpine*. Cette œuvre est *ma vision et mon approche personnelle* des différentes parties de la principauté du Liechtenstein que j'ai visitées et sur lesquelles j'ai travaillé. »

En d'autres termes, la mobilité de la nature ajoutée à la subjectivité assumée de l'expérience concourent à transformer le naturaliste en paysagiste, le savant en promeneur et l'étude exhaustive en libre relation. Précises, d'une précision toute scientifique dirait-on, les informations que le livre recueille sont cependant déliées de l'enchaînement des raisons qui fait la science. Elles s'appliquent à préserver un savoir du détail. Du même coup, les planches d'herbier, par exemple, s'avèrent traces plutôt que preuves, souvenirs plutôt que documents. C'est pourquoi le lecteur ne se sent pas exclu de disciplines ésotériques qu'il ne maîtrise pas, mais au contraire invité à s'aventurer, lui aussi subjectivement, dans les listes de noms latins comme

¹ Non paginé. Nous soulignons. De même dans les citations suivantes.

Paul-Armand Gette

Du Rhin à la prairie alpine

Notes et observations sur la principauté du Liechtenstein.

Contribution à l'étude des lieux restreints

N° 7 de la revue *Apeiros*, Vaduz, Centre d'art et de communication, 1974.

28,5 x 21 cm, 46 p.

dans une litanie énigmatique plus ou moins captivante¹ et à découvrir, sur les photographies, des objets de curiosité, non des objets de science. Le lecteur et le spectateur des œuvres de Gette sont ainsi appelés à une « rêverie active illimitée », selon l'heureuse expression de Michel Giroud qui ajoute en substance que, croyant lire un exposé ou voir une exposition, ce sont en réalité eux, lecteur et spectateur, qui sont exposés².

Une telle exposition subjective à la nature par la combinaison des mots et des images est poésie. Une poésie du dépaysement plutôt que du paysage : dépaysement du lecteur confronté à l'exotisme de la banalité³ et dépaysement des informations scientifiques elles-mêmes, qui « acquièrent des qualités autres par

perte de leur sens primordial ou encore se combinent pour former des composés qui se situent en dehors des domaines respectifs de leurs composants⁴ ». Autrement dit, il y aurait une poésie de la science, à l'instar de la poésie des noms donnés par Linné aux plantes. Elle serait, à l'insu des savants, la dimension non scientifique de la science. Il y aurait, dans la science même, un rapport poétique possible à la nature, que seul un savant artiste peut déceler et mettre en œuvre, de façon à restituer au savoir la finalité qu'il n'aurait jamais dû abandonner : non pas dénommer et mesurer pour dénommer et mesurer, mais pour étendre ou approfondir l'expérience sensorielle. Les noms et les nombres ne devraient jamais se substituer aux choses. « L'important n'est pas de savoir, c'est de voir⁵. » C'est donc un usage rectifié, plutôt que détourné, du savoir, ramenant au perçu au lieu de nous en éloigner, que Gette préconise par ses livres. L'artiste raconte quel objet d'étonnement scandalisé est pour lui, dans les jardins botaniques, la pé-

rennité des étiquettes plantées en terre, qui continuent de désigner des plantes saisonnières, alors même que l'hiver les a rendues invisibles⁶. Il ne faut pas prendre les classifications de la botanique pour la nature, pas même pour sa connaissance véritable, ni se satisfaire de la carte en lieu et place du territoire. Nous reconduire du savoir au territoire est le but de l'artiste, du savant en tant qu'artiste⁷.

Nous reconduire aux choses mêmes⁸ est également le dessein d'herman de vries dans – 16 *dm*² – *an essay*. Dans une prairie, l'artiste a délimité un carré de quarante centimètres de côté ; il photographie la superficie concernée, effectue le relevé numéroté de l'emplacement des végétaux sur un plan, les déracine, photographie de nouveau la terre désormais dénudée, puis reproduit en photocopie les quatre cent soixante-treize spécimens récoltés, un par planche, comme dans un herbier. Au bas de chaque page de ce gros volume qui en compte près de mille, deux lettres et un numéro permettent de localiser la plante sur le plan

1. Gette, on le sait, fit à plusieurs reprises (en 1972 à l'Institut culturel suédois, en 1975 à l'université de Nanterre) des lectures publiques du *Species plantarum* de Linné, traité comme une partition de poésie sonore. À l'occasion de sa lecture à Nanterre, il publia une sorte de carton d'invitation contenant un texte de présentation dans lequel il évoque « l'amour des listes » et « l'attrait des énumérations », auxquels il suggère que ses études entomologiques depuis 1944 auraient servi de prétexte (*La Nomenclature binaire. Hommage à Carl von Linné*, université de Nanterre-Paris X, 29 novembre 1975, 10 h-18 h).

2. Michel Giroud, « Gette. Introduction à une monadologie », *L'Art vivant*, n° 52, octobre 1974, p. 36.

3. Un livre de Gette, *Exotik als Banalität* (1980), évoque ce thème, à partir de l'inventaire, à Berlin, des arbres d'origine asiatique ou américaine aux noms mystérieux qui y poussent cependant très communément, sans que quiconque y prête attention.

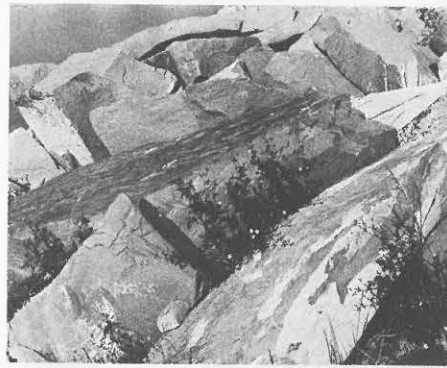
4. Paul-Armand Gette, « Proposition sur une approche possible de l'ensemble de mes travaux », in *De quelques lisières. Prolégomènes à un essai de définition de la notion d'écotone*, Paris, Cheval d'attaque, 1977, p. 13.

5. Paul-Armand Gette, *Furkapass & Glacier du Rhône* (1992), p. 18.

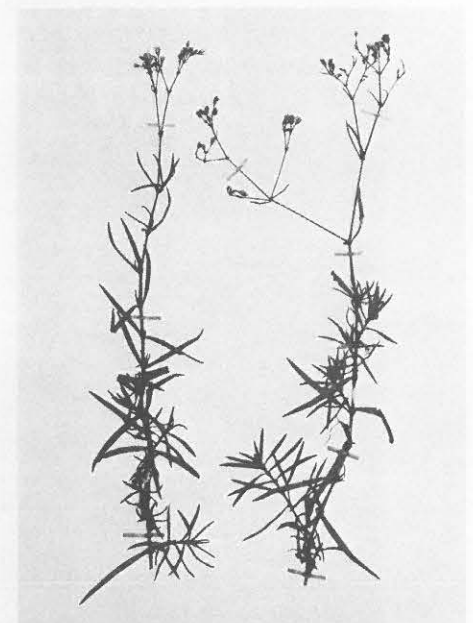
6. Paul-Armand Gette, « Botanische Gärten oder die Natur auf den Kopf gestellt », in *Paul-Armand Gette. Arbeiten 1959-1979*, catalogue d'exposition, München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1979, p. 55.

7. « Der Forscher als Poet » est le titre d'une contribution de Günter Metken, *ibid.*, p. 6.

8. Cf. Anne Mæglin-Delcroix, « Les choses mêmes », préface à *herman de vries*, Arcueil, Anthèse, 2000, p. 5-12 et le catalogue *herman de vries. les choses mêmes*, catalogue d'exposition par Nadine Gomez-Passamar, Digne, Réserve géologique de Haute-Provence et Musée départemental pour la RMN, coll. « reConnaitre », 2001.



Grasse, Rhododendron L. dans les sous-bois rochers de long du Rhin, 1972
Gipsophila rosm L.
sujet du dessin de l'artiste. 10/10/1971. Tu gr. nat.
(cage de l'artiste)



herman de vries

the dust of some roads & a leaf from a tree

eschenau, the eschenau summer press &

temporary travelling press publications 9, 1977.

150 ex. 20,5 x 15 cm. 4 planches avec collages (3 sachets de terre et une feuille séchée) sous chemise à rabats.

coll. particulière.

herman de vries

- 16 dm² - an essay

bern, lydia megert, 1979.

50 ex. 30 x 21,5 cm. 952 p., deux photographies contrecollées et un plan.

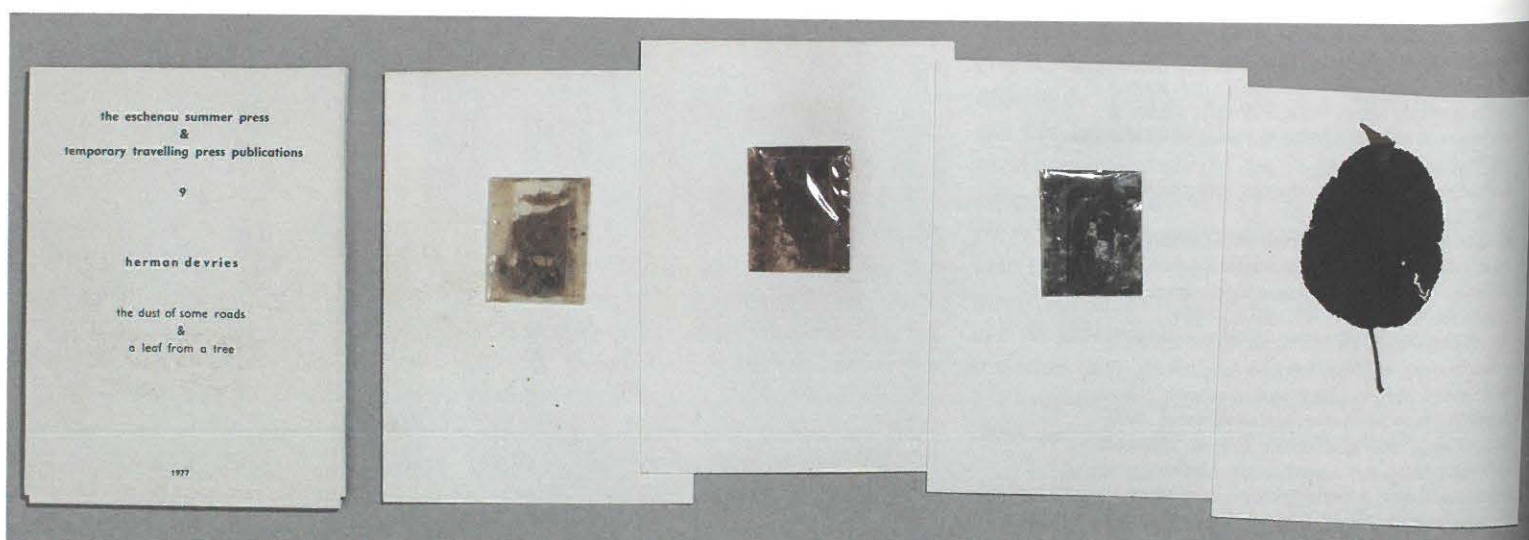
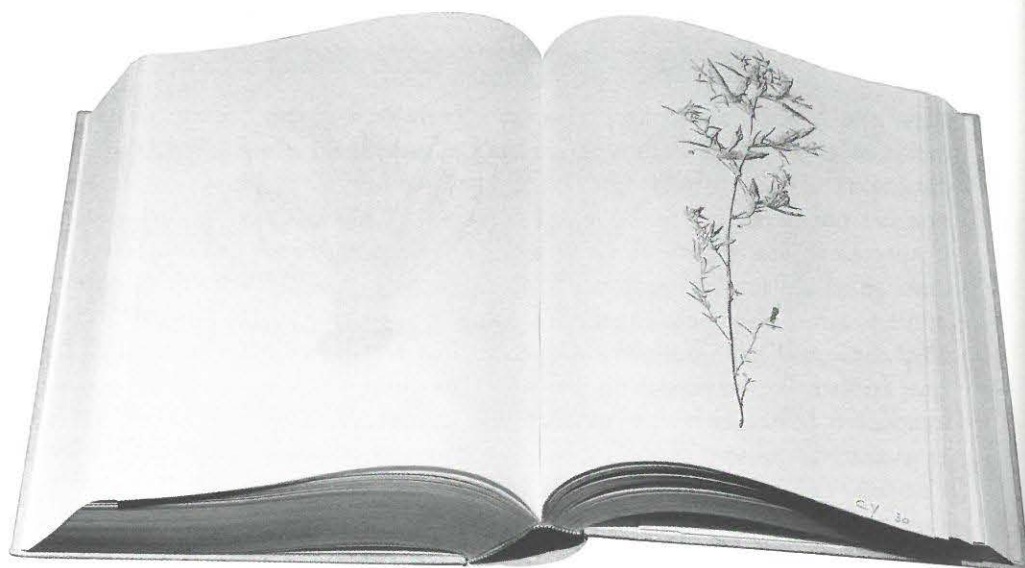
grandeur nature placé à la fin du livre, lequel s'ouvre sur les deux photographies. En fait, ce plan, à la manière des plans de ville mais aussi un peu à la manière des tableaux de Lohse, subdivise le carré de seize décimètres carrés en seize autres, identifiés par deux lettres qui en constituent les coordonnées et permettront de situer les plantes. Il suffit d'un peu d'attention pour se rendre compte que le décompte des végétaux recommence à zéro dans chacun de ces carrés et est plus ou moins étendu selon la diversité des espèces poussant sur l'unité de terrain considérée. Aussi, à rebours de l'usage scientifique, de carré en carré un même numéro désigne-t-il des plantes fort différentes et, à l'inverse, des numéros différents des plantes similaires. Loin d'abstraire, les numéros concrétisent: ils désignent l'enracinement local singulier de chaque plante dans chaque carré, dont les inventaires successifs déterminent pour ainsi dire autant de chapitres du livre.

Il n'y a donc dans cet herbier que des individus, non des espèces. Du reste, on cherchera en vain le nom des végétaux, et d'ailleurs tout texte explicatif. L'information uniquement visuelle répond à un propos délibéré de l'artiste: « je me suis consciemment retenu d'utiliser des concepts, tels que les noms, pour les plantes. ainsi l'interprétation

vous est totalement abandonnée¹. » Le savant écarte le savoir qui pourrait faire écran entre le regard du spectateur et la manifestation brute de la réalité. Là réside son intervention d'artiste. La poésie de ce livre n'a nul besoin de noms ou de discours; elle tient à celle qu'y délivre directement la nature, quand on sait l'observer sans la médiation des mots, dans les empreintes gracieuses que les plantes elles-mêmes impriment directement dans le livre par le truchement de leur reproduction en photocopie. Le livre cependant ne se borne pas à recueillir des traces, il les exalte et les renvoie à la réalité dont elles proviennent, comme si la reproduction (ici la photocopie et,

dans des livres ultérieurs, la photographie) n'était qu'une simple technique de prélèvement dans la nature: épaisseur du volume qui magnifie l'abondance des végétaux; beauté des gris dont les valeurs accentuent l'élégance des formes infiniment variées; semi-transparence du fin papier qui donne l'impression, à qui tourne les pages, qu'il voit chaque plante sur ses deux faces, comme si, les tenant en main, il les retournait.

1. herman de vries, texte daté du 17 juillet 1979 pour le feuillet annonçant la publication du livre à la galerie Lydia Megert, Berne.



herman de vries

natural relations I – die marokkanische sammlung
nürnberg, institut für moderne kunst; Stuttgart, galerie d+c
mueller-roth, 1984.
515 ex. 31 x 21,2 cm. 260 p. et 8 planches.

Il n'en est ainsi qu'au prix d'une méthode, voire d'une discipline, en l'occurrence celle de l'inventaire systématique. En dépit des apparences, cependant, quoique empruntée à la science, cette systématisme n'a pas la science pour but. L'objectivité et l'impersonnalité promises par la rigueur scientifique servent ici à dépouiller le sujet d'un savoir

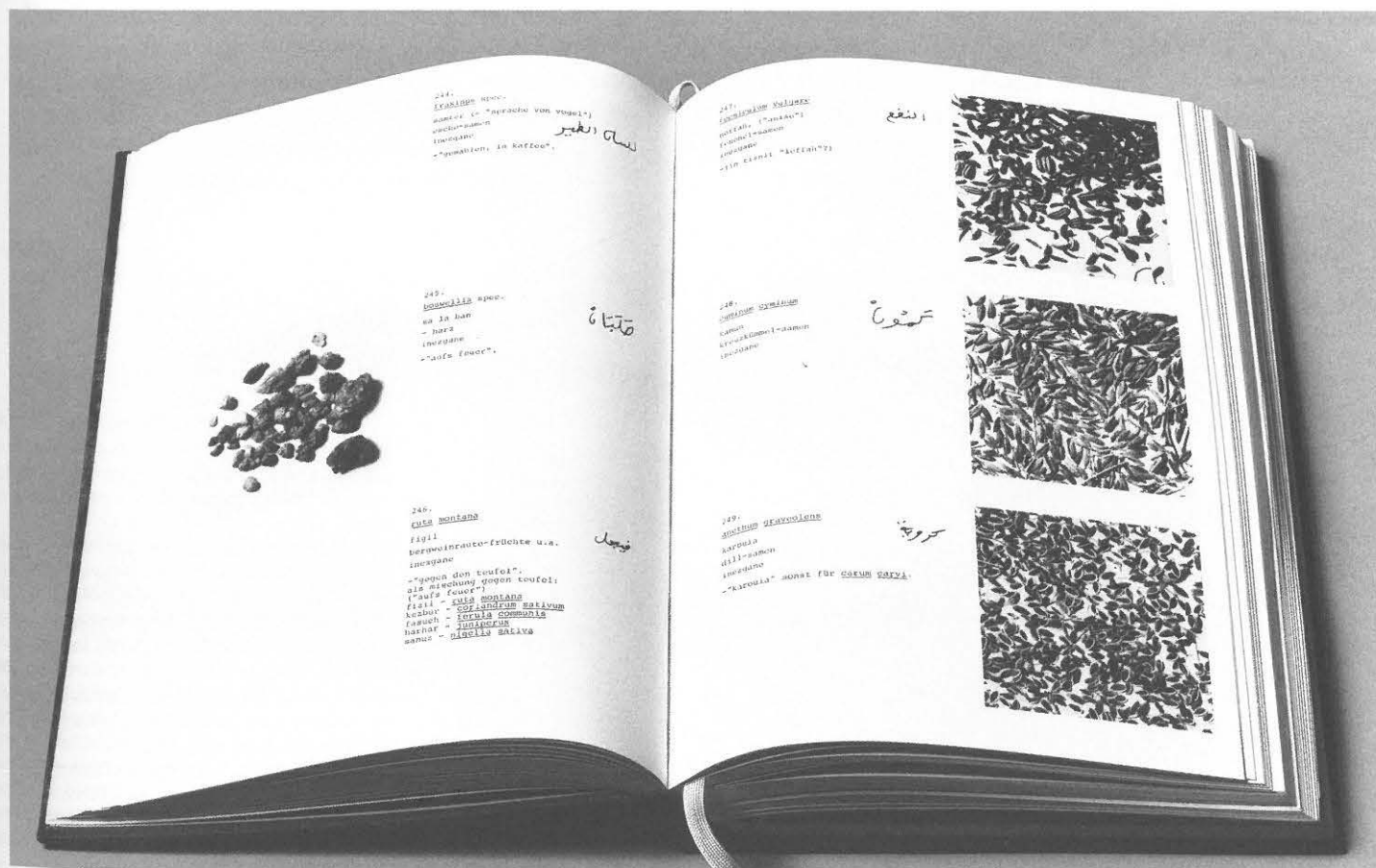
préconstitué afin de laisser à la réalité la possibilité de se révéler à lui dans la nudité de sa phénoménalité: dans ce livre, les plantes d'une prairie; dans un autre, différents échantillons de terre prélevés sur une île des Canaries et frottés à la main sur les pages (*from earth – gomera*); dans un troisième, des plantes médicinales (*natural relations I – die marokkanische sammlung*).

La notion clef chez de vries de « *zufalls objektivierung* (objectivation du hasard) » rend compte d'une apparente contradiction inhérente à son travail, qui en fait la fécondité particulière: celle d'une mise en ordre méthodiquement réglée de données obtenues au hasard des trouvailles ou des rencontres (ici, le dépouillement systématique d'un carré de prairie aléatoirement déterminé). D'où une intéressante convergence entre logique et fantaisie, contingence et détermination. La règle, au lieu d'être

utilisée pour réduire le rôle du hasard, vise au contraire à en développer l'efficacité, qui est celle de la nature même, appelée par là à déployer la complexité de son ordre. Aussi bien, la définition du hasard que de vries retient est-elle d'esprit spinoziste: « le hasard, ce n'est qu'un mot de secours [*hilfswort*] que j'utilise parce que je ne peux déterminer tous les facteurs¹ », lesquels font que, par exemple, tant de plantes différentes poussent sur un même lopin de seize décimètres carrés. La règle est donc une règle de la méthode artistique, non de la méthode scientifique. Elle rend paradoxalement le regard et l'esprit plus libres: le regard plus réceptif et l'esprit plus attentif aux « hasards visuels ». Elle sert donc la sensibilité, au lieu de s'y opposer. Elle préserve, contre une conception technicienne du savoir, une conception contemplative de la connaissance². Ainsi, privé de sa nomenclature, l'herbier

1. herman de vries cité par michael fehr, « ... diese sätze überwinden. zur künstlerischen arbeit von herman de vries », in herman de vries, *natural relations. eine skizze. katalog der sammlungen mit anmerkungen von herman de vries*, hagen, karl ernst osthause museum; nürnberg, verlag für moderne kunst, 1989, p. xiv. À rapprocher de Spinoza, *Éthique*, I, proposition xxxiii, scolie i, in *Œuvres*, tome III, trad. Charles Appuhn, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 56-57.

2. Sur ce point essentiel à l'art d'herman de vries, cf. notre essai « Proximité dans la distance. L'art et la nature chez herman de vries », essai introductif à herman de vries, Lyon, Fage; Digne-les-Bains, musée Gassendi, 2009, p. 14-42.



herman de vries

catalogue incomplète d'exposition complète de luang-prabang: a random sample of my visual chances,
18. 1. 1975

bern, artists press, 1976.

25 ex. [10 ex. effectivement réalisés].

rééd. bern, lydia megert, 1992. 25 ex. 16 x 22 x 9 cm.

35 planches. coll. lydia megert.

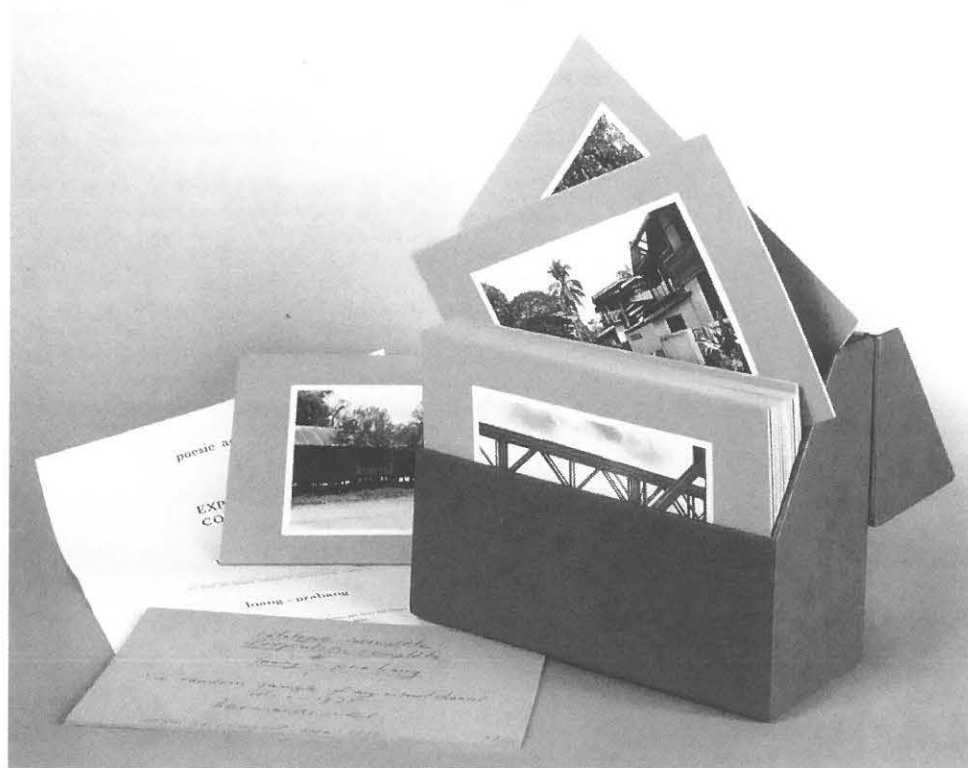
de 16 dm² nous renvoie à la diversité des végétaux qui le constituent. L'exhaustivité de l'herborisation n'est pas là pour dégager quelque loi générale de la classification botanique, ni pour ramener chaque plante à son espèce, mais au contraire pour affirmer plus évidemment l'irréductible singularité de chaque élément de la réalité, *hic et nunc*.

Trois publications, qui ne sont plus des livres, portent cette dernière exigence à la limite. La première, *the dust of some roads & a leaf from a tree* (1977), comporte, collé sur quatre feuillets de papier fort, ce que son titre annonce: trois sachets de poussière colorée ramassée sur des chemins de terre et une feuille séchée¹; la deuxième, une sorte d'enveloppe à rabats, intitulé *rosa damascena* (1984), contient purement et simplement, en vrac, de vrais boutons de roses séchées, au parfum persistant. Suivant une inspiration semblable, une troisième, conçue dès 1975, comporte trente-cinq photographies, « échantillonnage aléatoire [des] hasards visuels »

de l'artiste, contrecollées sur des fiches rangées dans une boîte, et se présente comme le *catalogue incomplète*² d'*exposition complète de luang-prabang*, ville du Laos: avec tous ses éléments de paysage, tous ses objets, tous ses vivants et tous ses morts, celle-ci constitue une exposition en acte, sans fin ni limite, « ouverte tous les jours, par tous les temps, à continuer partout et par tous ». Il y aura toujours plus de choses au ciel et sur la terre que dans tous les livres.

Le but n'est donc nullement de chercher à épuiser le réel dans un livre qui en donnerait le dernier mot: la collecte est nécessairement incomplète. Mais si le livre ne peut rendre compte de la richesse du réel, il peut tenter d'y introduire, en faisant droit à la diversité des manières de l'approcher. Ainsi *die marokkanische sammlung* adopte-t-il, à propos des plantes médicinales trouvées au Maroc au cours d'un voyage de trois mois, un tour encyclopédique. Le livre renoue ici avec sa fonction

traditionnelle de dépositaire du savoir. Ou plutôt des savoirs, dans leur pluralité et leur étrangeté mutuelle. Tous les moyens de connaissance disponibles sont convoqués, toutes les sources exploitées à égalité dans ce gros livre sur les vertus curatives des plantes rencontrées: bibliothèques et cueillettes; pharmacologie scientifique et recettes locales; littérature savante et croyances populaires; noms latins des plantes et noms arabes correspondants; reproductions photographiques en noir et blanc et échantillons véritables sous sachets transparents; images en couleurs des végétaux sur pied et de leur présentation en bocaux, sacs ou tas, chez les marchands des souks ou des herboristeries. À l'inverse, par conséquent, de 16 dm², ce livre ne récusé ni la science ni les mots. Il les rétablit dans leur continuité avec la réalité concrète et dans leur lien avec l'expérience des choses mêmes. Ainsi est-il à la fois un ouvrage scientifique, une enquête ethnographique et un journal de voyage³.



1. « *the dust of some roads and a leaf from a tree* fut fait en réaction à un auteur néerlandais qui écrivit que j'étais moins un poète qu'un expérimentateur du langage. Je l'ai réalisé en tant que poésie, des faits poétiques. » (Lettre citée.)

2. Sic. herman de vries explique que Luang-Prabang étant au Laos, ancienne colonie française, il a voulu que son titre fût en français. Mais le français a des subtilités grammaticales qu'il n'a pas entièrement maîtrisées...

3. Dans le même esprit d'ouverture à la complémentarité des différents savoirs, de vries a créé, en collaboration avec W. Bauer, M. Hanslmeier, L. E. Luna, une très sérieuse revue consacrée aux effets des plantes hallucinogènes sur l'esprit. Ses collaborateurs sont aussi bien des mycologues que des botanistes, des ethnologues et des folkloristes que des artistes. Elle s'intitule significativement: *integration. zeitschrift für geistbewegende pflanzen und kultur*, journal for mind-moving plants and culture (premier numéro daté de février 1991).

herman de vries

[wit is overdaad]

arnhem [pays-bas], 1960.

120 ex. [réimpr. 1961, 120 ex.] 13,5 x 10,7 cm. 20 p.
coll. particulière.

herman de vries

wit weiss

stuttgart, hansjörg mayer, 1967.

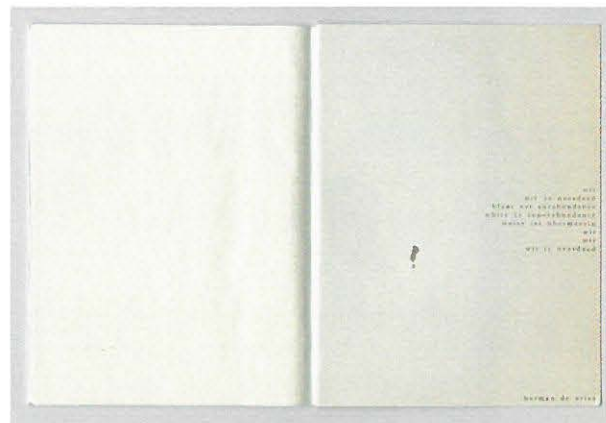
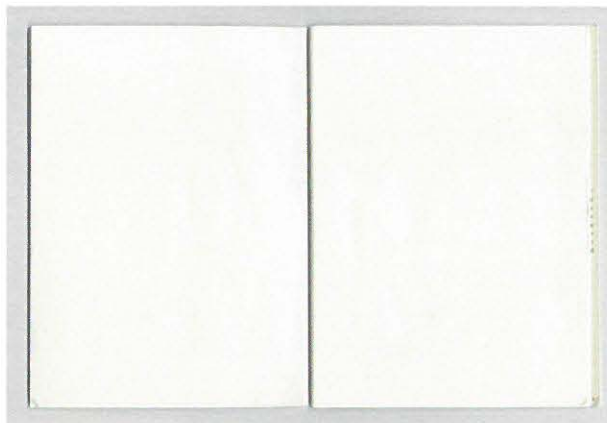
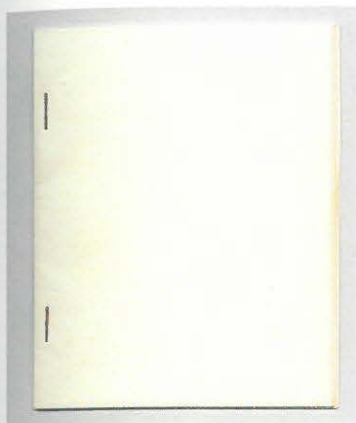
500 ex. 16 x 12 cm. 250 p.

wit white

bern, artists press, 1980.

100 ex. 21 x 14,8 cm. 358 p.

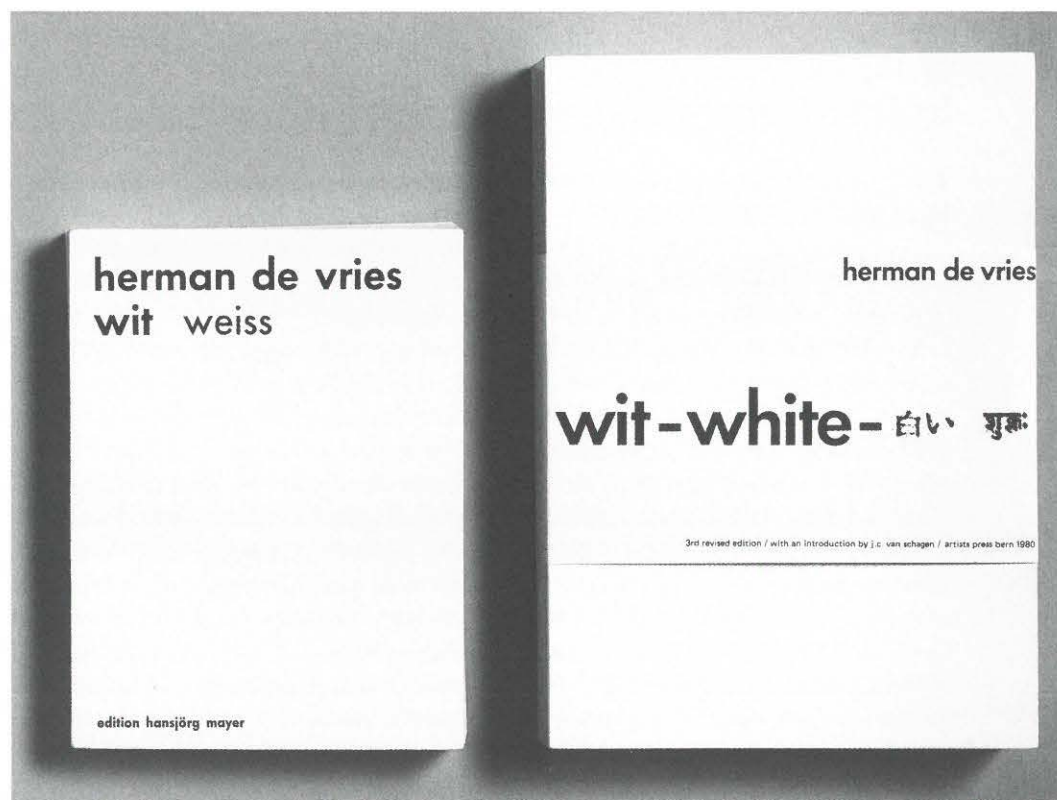
coll. particulière.



Tandis que Gette fait jouer de l'intérieur les données de la science et des mots, de vries s'efforce de sortir de leurs limites: « Du langage ne transmet que de la pensée, mais pas de l'expérience¹. » Ce dont on ne peut parler, il faut le taire. Dès 1960, herman de vries l'a fait comprendre à l'aide d'un petit livre carré de quelques pages reliées par une agrafe, sans titre, totalement blanc, à l'exception de la troisième page de couverture où un court texte en forme de poème, signé herman de vries, imprimé dans une encre très claire, presque en blanc sur blanc, dit en quatre langues que « blanc est surabondance ». Le blanc

surabonde car il contient la possibilité de tout; tandis que les mots imposent aux choses leurs limitations et leurs déterminations². Ce livre – un des tout premiers livres d'artiste – d'apparence si pauvre, connaîtra plusieurs versions, de plus en plus radicales: « j'aimais simplement l'idée d'exprimer "le blanc" tel qu'il était et de faire une publication presque vide. plus tard, j'ai fait le livre *wit* (blanc) en 1962, en cinq exemplaires dont un seul était à vendre. [...] le

livre publié par hansjörg mayer avait un autre format et fut imprimé en 1967 (500 exemplaires). une autre (troisième) édition est sortie à berne (artists press), présentée comme une édition de 5000 mais dont 100 seulement furent réalisés. c'est une "édition revue" dans la mesure où il n'y a plus de texte dans le livre ni à l'extérieur. le texte est ici sur une bande, de sorte que si on l'enlève, le livre est vide, pas de titre, pas d'introduction, anonyme³. »

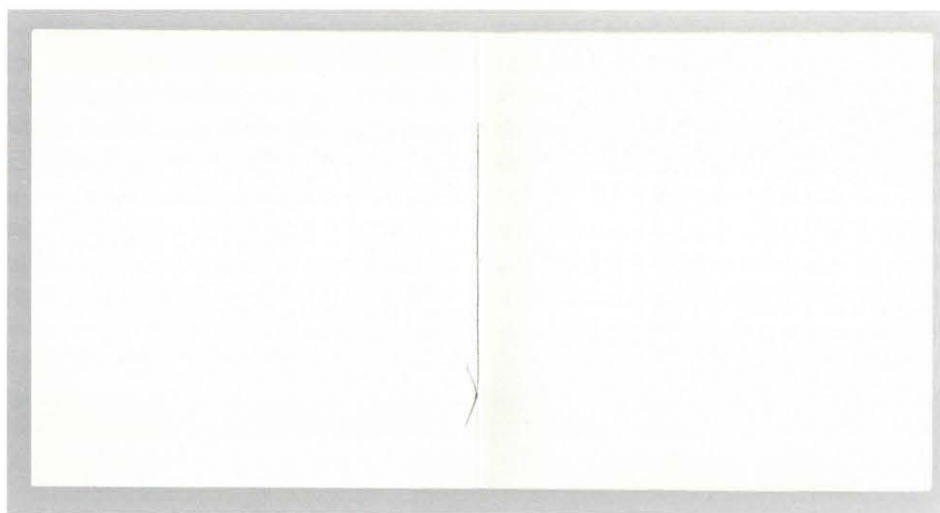
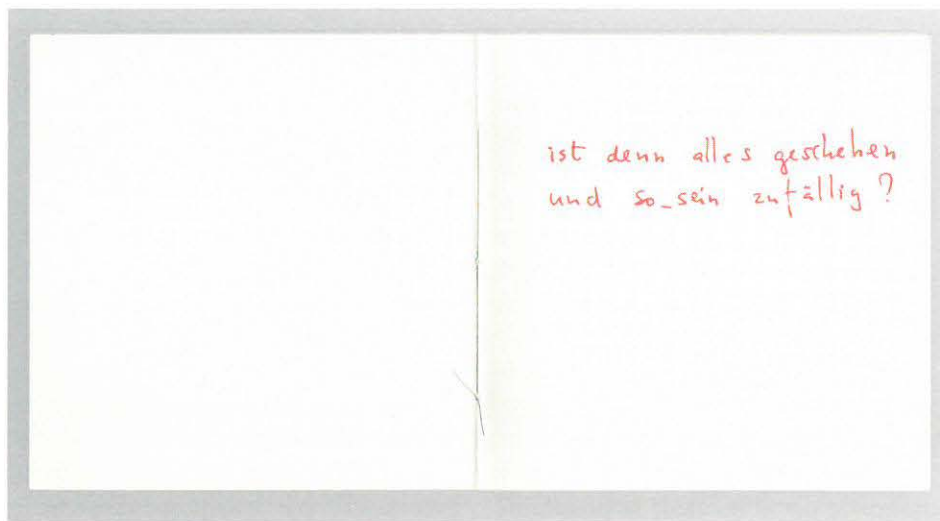


1. herman de vries, cité par urs und rös graf, « ... to be all ways to be... », *museum journal*, english edition, n° 6, february 1976 (repris en allemand sur un dépliant de présentation d'une exposition à la galerie Lydia Megert, Berne, 1976, non paginé).

2. On nous permettra encore de renvoyer à notre étude « Au-delà du langage. Beyond language. Jenseits der Sprache », in *herman de vries. les livres et les publications*, op. cit., p. 13-58.

3. Lettre à l'auteur, 16 janvier 1997.

herman de vries
the wittgenstein papers I-II
 bern, artists press, 1974. 25 ex.
 2 volumes sous chemise à rabats.
 15 x 15 cm. 12 p. chacun.
 coll. particulière.



Tandis que Gette intègre sa subjectivité à ses investigations, de vries, aussi fortement marqué par la spiritualité boudhiste et la pensée indienne que par la philosophie de Wittgenstein¹, tente de l'en retrancher pour laisser les choses surprendre de leur présence ou combler de leur plénitude nos esprits ainsi préparés à les accueillir: « le monde est ma poésie². » Mais, chez tous deux, le rétablissement de l'art dans sa fonction de connaissance est solidaire d'un mouvement réciproque de restitution à la science de sa fonction poétique. Quand Gette déclare que « tout est poésie³ », il prend soin de préciser qu'il n'exclut nullement la science³. Essentielle aux premiers livres de Gette est l'investigation de cette zone indécise, que pré-

cisément ils mettent en évidence, entre art et science; cette zone d'incertitude, qui fait se rencontrer plutôt qu'elle ne sépare, Gette l'appelle d'un mot qu'il affectionne: « lisière⁴ ». Cette perturbation⁵ réciproque de la science par l'art et de l'art par la science ne va pas chez lui sans une part de jeu avec les systèmes de savoir, avec l'objectivité des méthodes d'enquête, avec le sérieux des classifications, comme avec l'austérité des manuels scientifiques. De son côté, de vries, plus mystique que joueur, plus contemplatif que transgressif, est à la recherche d'une unité de l'art et de la science qui restaurerait en l'homme divisé l'unité de la pensée et de la sensibilité. La langue allemande, qui est devenue celle de de vries, le laisse entendre:

1. Dont il est cependant un lecteur critique: cf. notamment *Argumentstellen* (conçu en 1968, édité en 2003) et surtout *the wittgenstein papers I-II* (1975), dont le premier volume transforme des propositions dogmatiques du *Tractatus* en questions; tandis que le second, entièrement vierge, renvoie au silence préconisé par Wittgenstein à la fin du traité pour « ce dont on ne peut parler ». Le silence est pour de vries condition de la contemplation.
2. Tel est le titre d'un ensemble d'œuvres de 1972. Inversé, ce sera aussi celui d'un catalogue d'exposition: *meine poesie ist die welt* (schweinfurt, städtische sammlungen; stuttgart, galerie d+c mueller roth, 1993) et d'un livre: *my poetry is the world* (2002).
3. Paul-Armand Gette, « Einleitende Bemerkungen zu einer morphometrischen Studie », in Paul-Armand Gette. *Arbeiten 1959-1979*, op. cit., p. 68. À cet égard, il faudrait sans doute atténuer l'accent mis par certaines analyses du travail de Gette sur l'antagonisme entre la science et l'art (cf. Gilbert Lascault, « Paul-Armand Gette ou la pratique des lisières », *La Nouvelle Revue française*, n° 296, 1^{er} septembre 1977, notamment p. 173).
4. Ultérieurement, toujours en artiste de l'observation rapprochée, Gette portera une attention privilégiée aux petites filles. Quelques livres de la seconde moitié des années soixante-dix marquent le changement de thème en même temps que la permanence de l'intérêt pour les lisières: *Élisabeth ou la Lecture* (1976); *Four Small Girls* (1978); *Små Flickor. Small Girls. Kleine Mädchen. Petites Filles* (1980).
5. Gette aime ce mot qui donne son titre à un livre (*Über die Verwirrung. De la perturbation*, Dudweiler, A. Q., 1981), ainsi qu'à l'exposition du Musée d'art moderne de la ville de Paris en 1983.

Paul-Armand Gette

Små Flickor. Small Girls. Kleine Mädchen. Petites Filles

Malmö, Konsthall, 1980.

18 x 21 cm. 52 p.



l'esprit véritablement créateur (*schöpferisch*) n'est pas celui qui se coupe de la réalité pour lui en opposer une autre de sa fabrication, mais celui qui sait au contraire y reconnaître la source de toute création et y puiser (*schöpfen*)¹. Gette se reconnaît des affinités avec le logicien photographe Lewis Carroll. On imagine de vries lisant plutôt l'entomologiste poète Jean-Henri Fabre. Faut-il s'étonner que ce débat sur le savoir de la réalité et la réalité du savoir se passe en grande partie sur le terrain des livres et se résolve en des ouvrages hybrides d'un genre inédit ?

LE MODÈLE DES SCIENCES, LE MODÈLE DU MUSÉE

Dans le rapport des artistes collectionneurs à la science, la poésie n'est pas seule en cause, pas plus que le jeu avec

les procédés du savoir. Ce rapport, en effet, peut être non pas de critique mais d'adhésion. Le mimétisme à l'égard des comportements scientifiques rapproche un nombre significatif de livres d'artistes de petits traités savants et ressortit à l'attraction exercée par les sciences humaines et sociales dans les années soixante et soixante-dix. Les artistes ne furent pas les seuls, on le sait, à subir cette fascination et ils en tirèrent plutôt un meilleur parti que d'autres. Toujours est-il que les plus jeunes d'entre eux virent dans les sciences de l'homme en plein essor un modèle d'objectivité à introduire dans un domaine, l'art, qui était traditionnellement celui de la subjectivité, à un moment où, on l'a rappelé en commençant, la part d'incompréhensible et d'imprévisible que celle-ci comporte était tombée en suspicion.

Dès lors, chez ces artistes le chemin est inverse de celui précédemment suivi par Gette et de vries : il ne mène pas de la science à l'art, mais de l'art à la science, ou plutôt, et ce peut être une faiblesse constitutive, à l'imitation des sciences. Un livre comme *Due esercizi di antropologia 1974* (1974) de Claudio Costa ne se distingue guère d'un ouvrage de documentation photographique de seconde main sur les tatouages maori, de première main sur

des huttes de nomades au Maroc et sur le tannage des peaux de mouton à Fès. Sans la connaissance préalable de l'artiste, ami de Filliou, Ben et Vostell², qui participa l'année de la publication de ce livre à l'exposition de Günter Metken et Uwe Schneede « Spurensicherung. Archäologie und Erinnerung »³, qui montra dans des vitrines de musées des pointes de flèches et autres vestiges paléontologiques, et qui, en 1975 à Monteghirfo en Italie, transforma une ferme abandonnée avec tous ses ustensiles en « Musée d'anthropologie active », on ne voit pas ce qui de l'intérieur permettrait de déceler dans cet ouvrage un livre d'artiste.

De façon plus subtile, Lothar Baumgarten a défendu la fécondité d'une collaboration entre l'art et la science dans un petit livre consacré à la figure mythique de l'aigle, *T'e-ne-t'e* (1974), signé avec un anthropologue, Michael Oppitz. Dans une introduction à visée épistémologique, Baumgarten prend soin de distinguer son enquête de deux autres approches, celle de l'adhésion idéologique au mythe et celle de sa démystification artistique par Broodthaers. Celle de Baumgarten consiste à ramener le mythe sur le terrain ethnographique, chez les Indiens d'Amérique du nord, pour examiner les usages concrets de la plume

1968, édité
s I-II (1975)
opositions
ndis que le
nce précon
e dont on
condition d

le 1972.
l'exposition
ische
roth, 1993

rkungen zu
Armand Ge
ard, il faudr
nes analysé
la science
l Gette ou
française,
173).

observation
privilegiée
moitié de
ent de thé
térêt pour
our Small
Mädchen.

à un livre
dweiler, A
rt modern

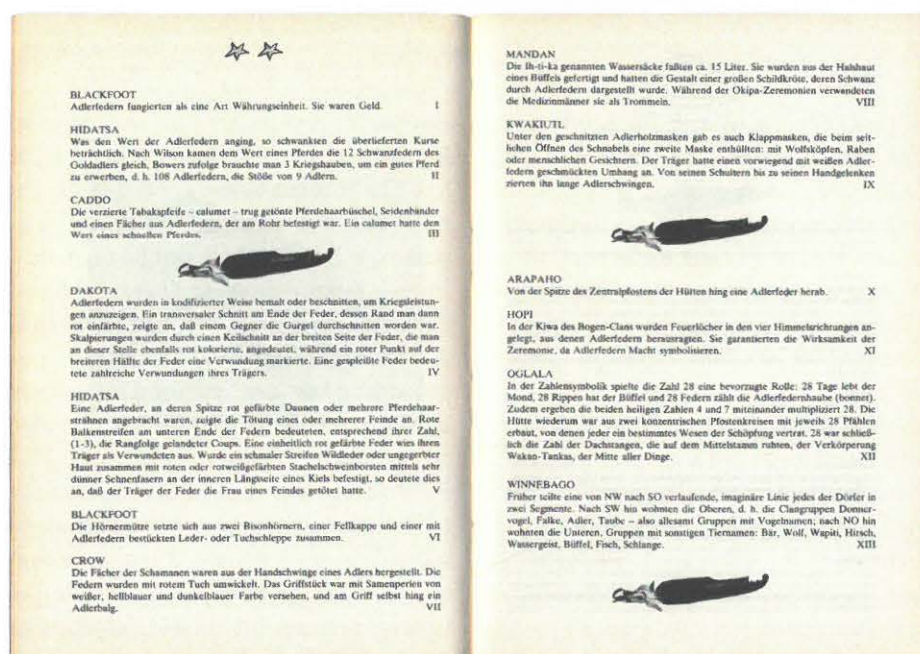
Nous poursuivons une suggestion d'un texte de
artiste (werk, n° 6, 1969) cité par urs und rös graf,
to be all ways to be... », loc. cit.

Cf. Claudia Costa, *Materiale e Metaforico*.

Antomatologie sul work in regress, Genova, Unimedia,
1979, p. 5, 7-8 et 27-28.

Günter Metken & Uwe Schneede, *Spurensicherung.
Archäologie und Erinnerung*, catalogue d'exposition,
Malmö, Kunstverein; München, Städtische Galerie
Lenbachhaus, 1974. Le mot *Spurensicherung*,
conservation des traces, a pour origine le lexique de
enquête criminelle.

d'aigle, différents pour chaque tribu: le livre les répertorie, bibliographie spécialisée à l'appui. Dans cette « présentation mythologique » – tel est le sous-titre du livre –, il s'agit de questionner la pertinence de l'opposition « entre l'intelligence perceptuelle et [l'intelligence] conceptuelle, entre le langage visuel et [le langage] abstrait, entre les sens et l'esprit ». La comparaison tend à montrer que l'art est un mode spécifique de connaissance, complémentaire de celui de la science.



Pour certains, le modèle des sciences de l'homme et de la société eut l'effet d'une contrainte créatrice féconde. Et ce d'autant plus qu'il leur fournit le moyen, certes paradoxal, d'échapper à l'impasse de la « mort de l'art » dans laquelle ces sciences elles-mêmes avaient contribué à enfermer les créateurs. La recherche d'un équilibre, nécessairement fragile, entre art et science a produit d'incontestables réussites. Les manifestations en sont diverses, mais il suffit de quelques exemples pour se convaincre qu'il s'agit bien là d'emprunter aux différentes sciences humaines, avec plus ou

moins de docilité ou de parodie dans la révérence, les formes de leur scientificité; et jusqu'au livre comme aboutissement nécessaire de toute recherche soucieuse d'assurer la publication de ses résultats.

C'est à l'enquête sociologique que se réfère Didier Bay dans *Un si beau jour* (1979), reportage commenté sur les stéréotypes de la photographie de mariage en tant qu'elle condense tous ceux de l'institution du mariage. L'artiste a, pour son propre compte, photographié

et au libre-arbitre » donne le ton d'une étude préliminaire précise, jusque dans ses aspects juridiques, sur le mariage, le concubinage et le divorce, mais engagée. Entre autres propositions, elle suggère l'introduction de la « photographie de divorce » et élargit la réflexion à toutes les aliénations de la vie sociale: « Ainsi l'individu a de multiples occasions de "se marier", d'"épouser" un mode, un style de vie avec des contrats plus ou moins aliénants... À lui de choisir dans l'éventail des "images" qui lui sont proposées; à lui d'être conscient ou non de sa conformité au comportement social prédéterminé qui lui est ainsi proposé ou imposé!... » Cette étude sociologique, marquée par les études de Bourdieu sur la photographie comme « art moyen », est donc aussi militante, appelant à plus de responsabilité et de liberté dans la vie quotidienne.

Anonyme Skulpturen (1970) de Bernhard et Hilla Becher relève, quant à lui, de l'ouvrage d'histoire de l'architecture. Il est en l'occurrence consacré à l'architecture industrielle dont il établit une typologie (annoncée par le sous-titre, *Eine Typologie technischer Bauten*), exclusivement à l'aide de photographies prises dans les principales régions industrielles de l'Europe et ordonnées par sujet en chapitres, à peine introduits par quelques lignes d'une description strictement technique: des fours à chaux aux châteaux d'eau en passant par les hauts-fourneaux et les chevalements des puits de mines. Seul le titre indique qu'un intérêt artistique est l'enjeu de cet ouvrage sévère: il présente comme autant de « sculptures anonymes » les constructions utilitaires de l'âge industriel. Certes, une attitude répandue, vers 1970, consiste à voir de l'art partout où il n'est pas (et inversement) et à prétendre que l'art le plus authentique n'est pas le fait des artistes. Pour autant, il ne

Didier Bay

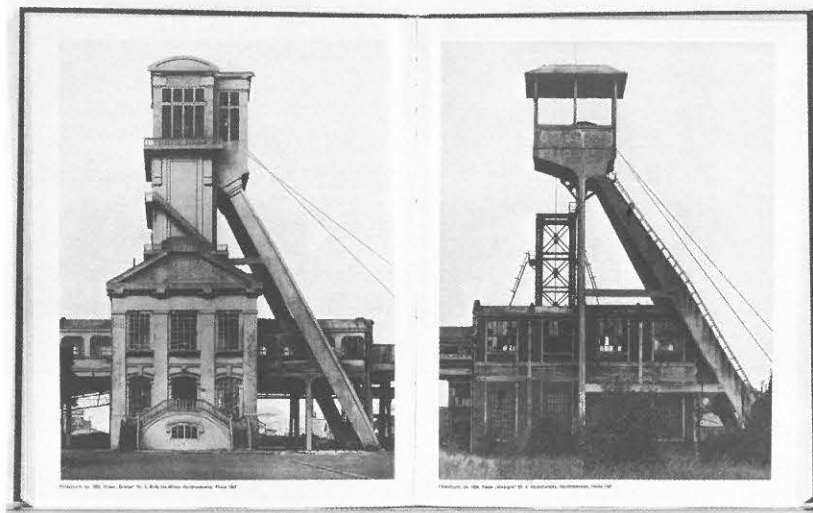
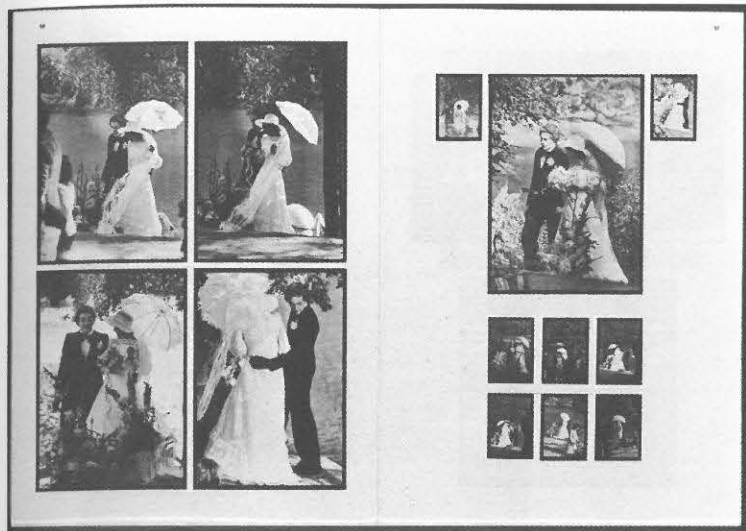
Un si beau jour. Mes Mariages. Meine Hochzeiten
Berlin, Berliner Künstlerprogramm des DAAD, 1979.
600 ex., 29,5 x 21 cm. 216 p.

Bernhard & Hilla Becher

Anonyme Skulpturen. Eine Typologie technischer Bauten
Düsseldorf, Art-Press, 1970.
28,3 x 22,3 cm. 216 p.

Christian Boltanski

20 Règles et techniques utilisées en 1972 par un enfant de 9 ans décrites par Christian Boltanski. 20 Regler og teknikker anvendt i 1972 af et barn på 9 år skildret af Christian Boltanski
Copenhagen, Berg, 1975.
600 ex. 17 x 11,2 cm. 48 p.



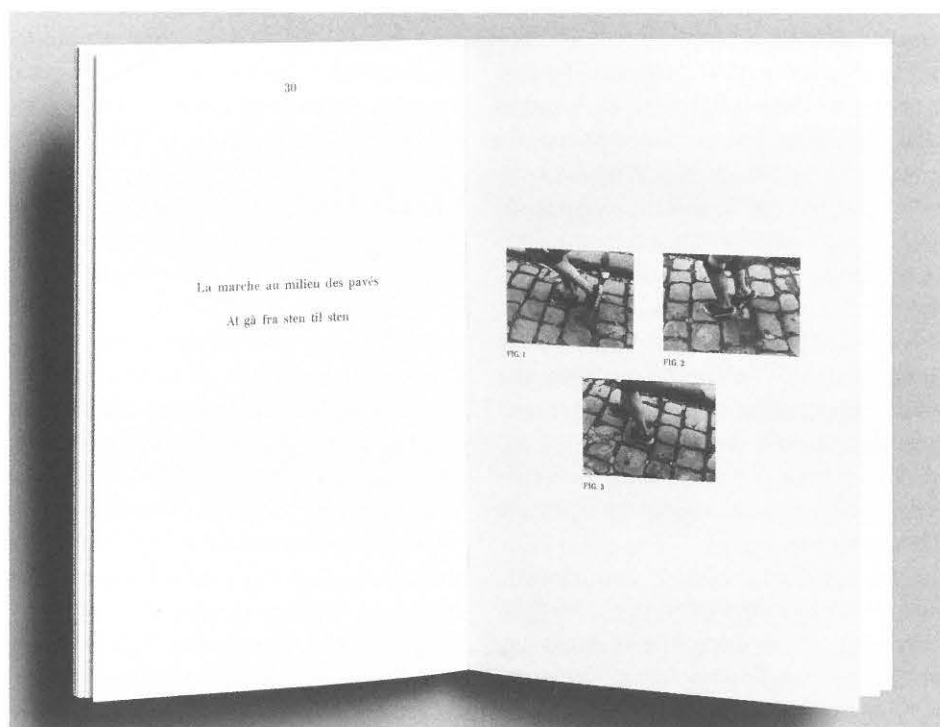
semble pas que l'enseignement de ce livre soit aussi sommaire: les Becher invitent à reconnaître des « sculptures anonymes » dans ces constructions parce que leur fonction technique est en train de disparaître, et que, par exemple, les puits de mine fermant les uns après les autres, ils laissent des vestiges que recueillent en série ces photographies un peu grises. Il n'y a pas de centrale atomique dans cet ouvrage, mais des édifices qu'il s'agira un jour de sauver de la destruction, témoins qu'ils sont non seulement de l'ingéniosité humaine, mais encore d'un rapport à la beauté qu'a perdu l'industrie contemporaine. C'est bien un regard d'artiste qui propose cet inventaire formel et un regard qui appelle le nôtre à plus d'attention.

Il fallait un livre pour présenter adéquatement ces archives du paysage industriel. Les mêmes photographies ont été exposées aux cimaises de galeries ou de musées. Leur accrochage en rangs serrés superposés transforme l'ensemble en une œuvre d'Art minimal où les conditions immuables de la prise de vue, frontale, renforcent le caractère répétitif des séries: tout se confond sur le mur, et s'y perd le sens des petites différences que le livre aiguise, du fait même qu'il rapproche ce qui ne se laisse pourtant percevoir que singulièrement, dans la

succession des pages, c'est-à-dire dans l'alternance de l'apparition et de la disparition de chaque image.

Un troisième exemple, celui d'un livre, moins connu que d'autres, de Christian Boltanski, qui est conçu comme une étude ethnographique. *20 Règles et techniques utilisées en 1972 par un enfant de 9 ans décrites par Christian Boltanski* (1975) établit la liste de vingt jeux d'enfant illustrés de petites photo-

graphies de gestes distinctifs d'où sont éliminés tous les détails non pertinents, tel le visage de l'enfant. Ces photographies d'un joueur anonyme ne montrent que les mains ou les pieds, dans des positions caractéristiques, ainsi que les accessoires du jeu. Elles sont légendées par un « fig. » suivi d'un numéro d'ordre qui montre que leur succession n'est pas arbitraire, qu'elle décompose le processus étudié. Pourtant, ces mentions



Anne & Patrick Poirier
Domus aurea. Archéologie-fiction
 Paris, Les Presses de la connaissance, 1977.
 28 x 19 cm. 144 p.
 Coll. particulière.

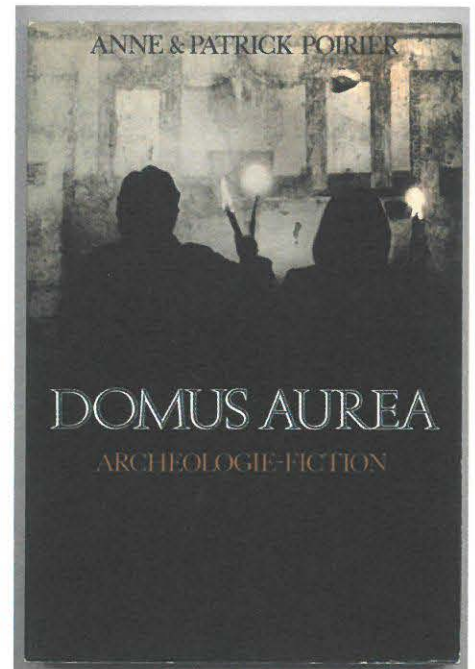
ne correspondent à aucun appel dans le texte, dont on attendrait la description annoncée par le titre, alors qu'il se borne à donner laconiquement le nom du jeu. Par ailleurs, ces jeux, baptisés ici pour plus de sérieux anthropologique « règles et techniques », quoique mis sur le même plan, ne sont pas tous familiers ni également répandus, et à côté de la marelle, du puzzle, des avions en papier et même du lavage des dents, on trouve un assez mystérieux « jeu du choix », qui ne se trouve dans aucun répertoire classique. L'anomalie dans la collection suggère que les singularités ne se laissent pas réduire à l'universel que poursuit l'enquêteur et que l'individu, le petit garçon de neuf ans, même privé de nom et de visage, échappe au modèle collectif qu'il est censé exemplifier.

C'est la circularité de la méthode scientifique et ce sont ses postulats que ce petit livre met en échec. Sans doute l'artiste, observateur à la recherche de sa propre enfance, est-il l'objet autant que le sujet de l'enquête. Ainsi, la reprise imparfaite de la forme savante du traité d'ethnographie, notamment l'absence d'analyse des documents rassemblés, réintroduit-elle subrepticement la fantaisie et la subjectivité; non seulement la subjectivité de l'artiste, mais aussi celle du lecteur, qui ne peut manquer de se rappeler à cette occasion les jeux familiers ou secrets de sa propre enfance: « Chacun va avoir dans sa tête une image différente. J'essaie toujours de "déclencher" chez les autres un souvenir, ce n'est donc pas seulement un désir de "conservation"¹. » Tant il est vrai que ce qui retient dans ce livret, c'est ce par quoi il contredit, du même mouvement qu'il les affiche, les contraintes scientifiques et l'idéal d'objectivité qu'il semble s'être imposés.

Un dernier exemple, pour confirmer la part d'invention qui peut se glisser dans l'emprunt à une discipline scientifique, en l'occurrence l'archéologie. Explicitement sous-titré « Archéologie-fiction »,

Domus aurea (1977) d'Anne et Patrick Poirier est la reconstitution imaginaire, quoique nourrie des auteurs antiques et de la littérature savante, de cette immense villa romaine, construite par Néron puis détruite et ensevelie sous d'autres constructions. Un texte développé fait le récit d'une fouille méthodique et décrit en détail chacun des vestiges, tous noirs, en raison d'un incendie: une « Grande bibliothèque » noire aux salles innombrables dont certaines ont des noms aux résonances plus contemporaines qu'antiques (« Salle des racismes », « Salle des théories littéraires », etc.); un jardin noir; une salle des peintures noires; une salle des architectures noires, proches de celles qu'en miniature réalisent les deux artistes avec du charbon de bois et du fusain et dont quelques reproductions illustrent le texte, telle une documentation photographique du site.

En dépit de son inscription dans la modernité des sciences humaines, le projet qui inspire les artistes précédemment évoqués est en réalité archaïque: c'est la classification et la description qu'elle suppose qui constituent à leurs yeux les bases du savoir. C'est aussi la classification qui établit dans ces œuvres le lien du savoir et de la collection. À cet égard, l'enquête sociologique chez Didier Bay, historique chez les Becher, ethnographique chez Christian Boltanski ou archéologique chez les Poirier ne procède pas autrement que l'herborisation chez Gette ou de Vries. Cueillir, recueillir, collectionner sont des états plus ou moins accomplis d'une même conception, finalement empiriste, de la science. Elle trahit davantage l'esprit de curiosité et le goût du concret qu'elle n'obéit au formalisme abstrait de la rationalité scientifique. Un livre de Maurizio Nannucci, *Sessanta verdi naturali* (1977), dans son intention obéit à la seconde attitude et dans son résultat retrouve la première. Un court préambule inscrit le livre au sein d'une recherche rigoureuse et systématique sur la dénomination et la



classification des couleurs fabriquées industriellement, dans le but d'« établir un code chromatique fondamental ». Devant la difficulté de la tâche, l'artiste a décidé de remonter à l'état originel de la couleur dans la nature. Étant donné que la couleur par excellence y est le vert, il procède à l'investigation la plus complète possible de ses nuances, suivant un protocole expérimental précisé en commençant: détermination et classement des échantillons de plantes vertes, uniformité de l'échelle dans la prise de vue de façon à mettre en évidence les tons différents avec le maximum d'exactitude, identification des verts obtenus par le nom latin des plantes.

Ces conditions sont importantes dans la mesure où elles servent surtout à montrer combien le livre, s'il ne s'en passe pas, les dépasse. Ce qui est intéressant, en effet, dans cette publication, c'est moins la réalisation du projet, d'esprit conceptuel, que la manière dont il se heurte à la réalité, c'est-à-dire

1. Christian Boltanski, « Il parlait de lui ainsi... », *loc. cit.* (à propos de petits avions en pâte à modeler faits par l'artiste).

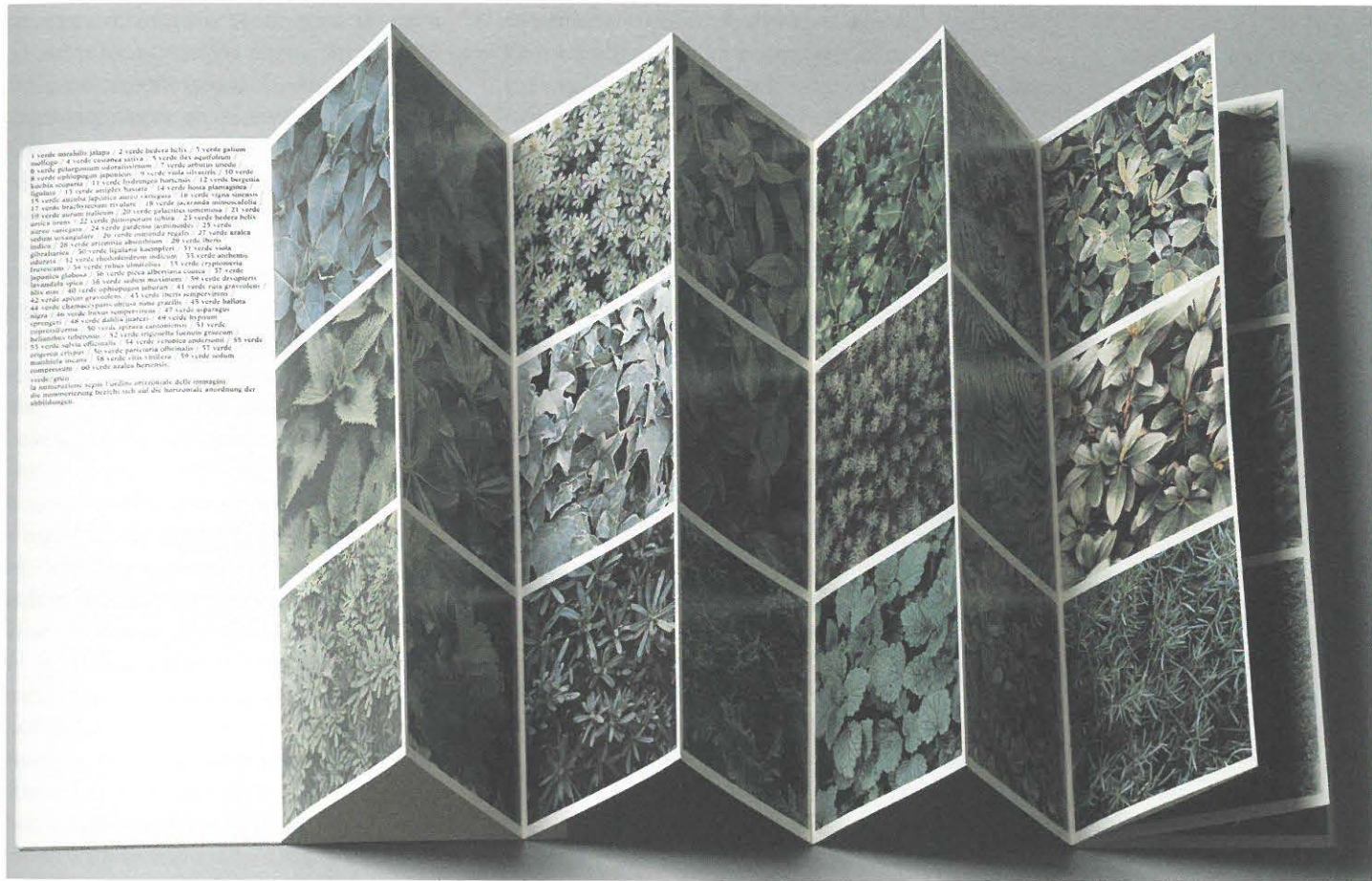
Maurizio Nannucci

Sessanta verdi naturali, da una indagine / identificazione del colore in natura effettuata nel periodo luglio 1973 / ottobre 1974. Sixty natural greens, from a research of color existing in nature done during July 1973 / October 1974

Innsbruck, Galerie Im Taxispalais;

Firenze, Renzo Spagnoli, 1977.

1 000 ex. 34 x 11,5 cm. Leporello de 24 p.



à la variété des verts et au nombre des plantes. Déplié, ce leporello, beaucoup plus haut que large quand il est fermé, devient un paravent de verdure aux nuances indescriptibles¹ et un hymne à la diversité de la nature: irréductible à tout savoir, celle-ci ne se laisse approcher que par l'œil, serait-il relayé par l'appareil photographique. Il est impossible de ramener à l'unité du mot « vert » ce qui est multiple et ne peut être désigné que du nom de chaque es-

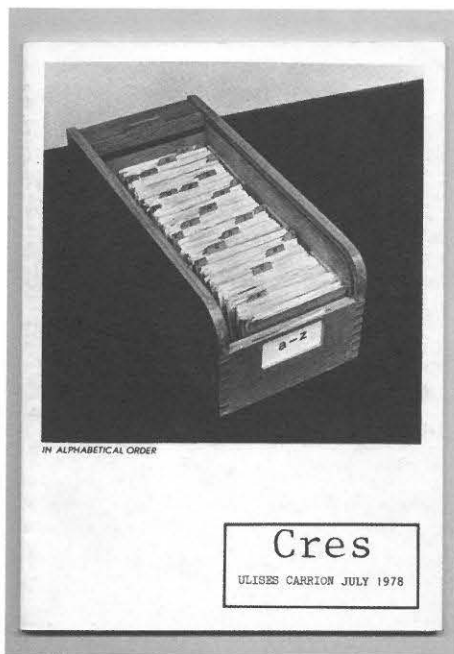
pèce particulière. C'est pourquoi une nomenclature exhaustive est impossible: « L'œuvre n'est pas définie par les tableaux présentés, mais doit être considérée comme *work in progress*. » Le livre se propose donc comme un échantillonnage de couleurs, où l'unité est uniquement assurée par le format carré des images photographiques et leur rangement méthodique en grille, équivalent visuel d'un tableau des éléments recensés. Il est permis d'en conclure qu'est voué à l'échec l'établissement d'un « code chromatique fondamental », destiné à ramener la réalité de la couleur à quelques éléments minimaux, et que l'emporte l'ancien principe de la connaissance par description et taxinomie, sur fond d'émerveillement, ce ressort primitif de la connaissance.

Or, c'est ce modèle classificatoire du savoir qui préside à la constitution des premiers musées, au XVIII^e siècle. Les collections en furent l'amorce, et, depuis, elles y finissent la plupart du temps comme en leur lieu naturel. Quoi d'étonnant, alors, à ce que des artistes qui se prennent moins pour des créateurs que pour des collectionneurs conçoivent leur œuvre comme une activité en elle-même muséographique? Archivage, recensement, listes et récolement sont leurs moyens familiers. Et, suivant la même logique, le livre leur fournit les commodités du catalogue, point d'aboutissement de tout inventaire raisonné d'un fonds. À cet égard, la solution élémentaire est le répertoire alphabétique. Encore peut-il servir des fins plus subtiles que l'organisation abstraite et impersonnelle d'une matière, comme dans le cas déjà analysé

1. Ce travail existe sous une autre forme (un album de grand format, en litho-offset, 1977, 110 ex.), d'une qualité d'image très supérieure. Il manque cependant à cette série de sept planches, séparées par autant de serpents transparentes où sont imprimés les noms des plantes, la densité d'une confrontation permise par la présentation « en accordéon ». Ce n'est pas la première fois que, dans la confrontation de l'album de gravures au livre, l'on note que la réussite technique se fait au détriment de la force de l'idée.

Ulises Carrión***In Alphabetical Order***

Amsterdam, Cres Publishers; Maastricht, Agora Studio, 1979.
400 ex. 21 x 15 cm. 48 p.
Coll. particulière.



des fichiers d'artistes conceptuels¹. Tandis que ces derniers renchérissent sur la mise en ordre et la rationalisation amenées par la modernité scientifique, les artistes collectionneurs, en revenant à une pratique de la collection antérieure

Christopher Williams***From Angola to Vietnam****

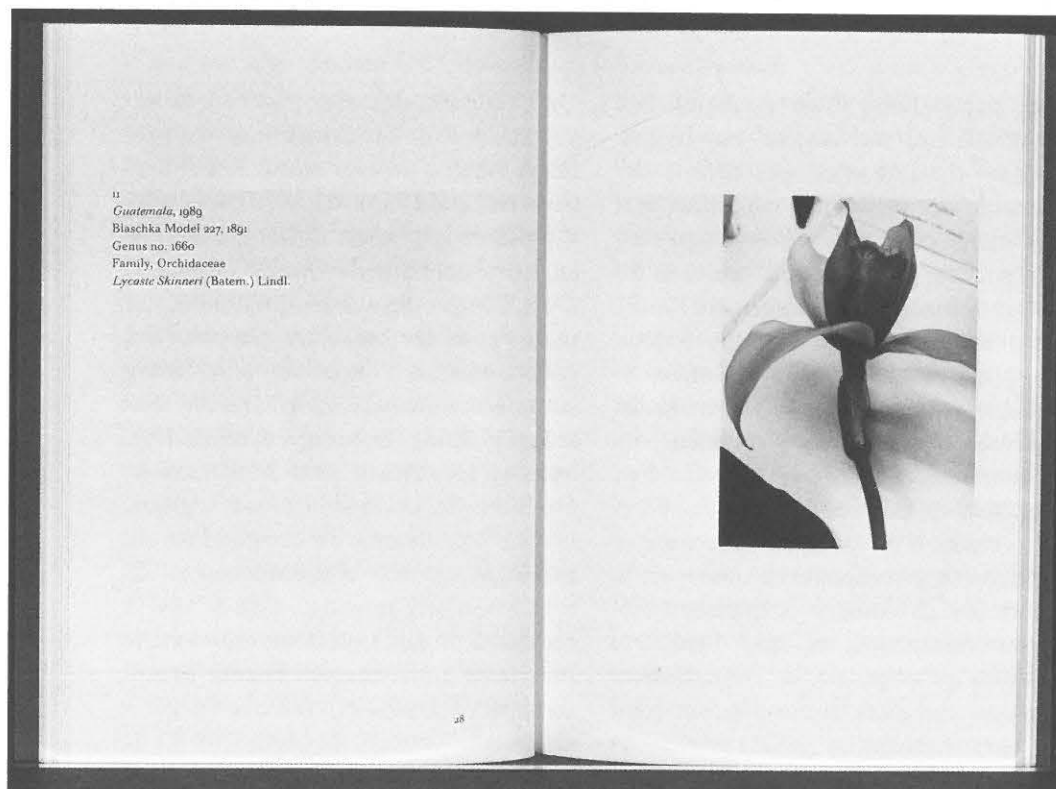
Gent, Imschoot, 1989.
[1 050 ex.] 20,9 x 14,9 cm. 90 p.

à son avènement, réintroduisent par là même, outre la curiosité, l'imagination et l'émerveillement, d'une part la préférence ou le goût, c'est-à-dire le désordre de la partialité, d'autre part la critique, c'est-à-dire la contestation des liens établis par la muséographie².

Quant à la préférence: *In Alphabetical Order* (1979) d'Ulises Carrión montre combien un simple fichier alphabétique recèle de possibilités inattendues. Le livre présente, à l'aide de photographies, le fichier d'adresses de l'artiste. Celui-ci, page après page, y introduit telle ou telle classification plus fine, en extrayant de la masse des fiches un certain nombre d'entre elles, reclassées selon un nouveau critère à chaque page et disposées alors verticalement: « Les gens que j'admire » (peu de fiches), « plein de gens gris, sans visage » (beaucoup de fiches), etc. Ces fiches, pour nous illisibles, restent anonymes, mais elles introduisent dans l'ordre neutre de l'alphabet des hiérarchies personnelles et des histoires ignorées. Allons plus loin: ce

livre est métaphore du fonctionnement de presque toute collection. Rarement exposée dans son intégralité, celle-ci est plutôt un ensemble de regroupements virtuels, une réserve d'expositions partielles, comme la collection d'un musée est une réserve d'expositions thématiques.

Quant à la critique: un livre de Christopher Williams, *From Angola to Vietnam** (1989), dénonce le lien entre un certain ordre international issu du colonialisme européen et l'ordre établi par la classification scientifique et muséographique. Cela ne se perçoit pas d'emblée. Au premier abord, le livre laisse à la fois admiratif et perplexe: de superbes photographies en noir et blanc de fleurs exotiques font face à des légendes très précises qui, entre autres indications, comportent le nom savant de la plante et un numéro d'ordre, précédés du nom d'un pays. C'est la suite alphabétique des pays qui règle la succession des pages, ainsi que le titre l'indique. Dans ce dernier, il faut commencer par ne pas négliger l'astérisque inhabituelle. Elle appelle à se reporter à une note peu visible, en deuxième page de couverture. On y apprend, d'une part, que les vingt-sept pays énumérés dans le livre proviennent d'une liste de trente-six pays mentionnés dans un rapport sur les disparitions politiques en 1985; d'autre part, que les photographies reproduisent quelques-unes des huit cent quarante-sept fleurs en verre, répliques en grandeur nature, de la Ware Collection of Blaschka Glass Models, abritée au Musée botanique de l'université de Harvard. Il reste au spectateur à interpréter, entre autres sujets d'interro-



1. Cf. *supra*, chapitre quatrième, § « Enveloppes, classeurs et fichiers ».

2. Cf. Walter Grasskamp, « Les artistes et les autres collectionneurs. Artists and Other Collectors », in *Museums by Artists*, op. cit., p. 142-143.

A.A. Penck

Standart [Standard Making]

München, Jahn & Klüser, 1970.

1 000 ex. 29,5 x 21 cm. 300 p.

Coll. particulière.

gation qu'on passera ici sous silence¹, la relation entre les fleurs de verre et les pays mis en cause. Chacun est vraisemblablement représenté par une fleur indigène. Dans quel but ? afin d'établir un parallèle entre la violence politique et la violence typologique : le nom du pays, qui dans le livre semble identifier la fleur reproduite sur la page opposée, est en effet suivi du numéro d'inventaire de celle-ci dans la collection du musée et de celui qu'elle a éventuellement reçu dans la classification de Linné. Ce qui est en cause sous la beauté glacée des fleurs de verre, c'est non seulement la tyrannie des classifications de la science (celle de Linné au XVIII^e siècle), mais aussi la tyrannie de la muséographie allemande au tournant des XIX^e et XX^e siècles, quand l'art des frères Blaschka permit de figer la nature en objets de verre à enfermer sous vitrine. L'idée de ce livre est qu'une force unique est à l'œuvre dans la science, la muséographie et la politique, laquelle s'efforce de quadriller la nature et de contrôler les hommes. Les fleurs de verre y perdent de leur transparence et la collection de sa pureté ; la science y laisse son innocence et les classifications leur limpidité. Le livre y abandonne sa

froide objectivité de façade et prend parti.

ESPACE DE LA COLLECTION, TEMPS DE LA COLLECTE

De la collection, Valéry écrit qu'elle constitue « un abus de l'espace² ». En effet, de la même manière que les musées entassent des trésors, la plupart des livres des artistes collectionneurs

ple « les lunettes noires », assorties de piques, « permettent de se crever les yeux » : il les met en situation puisqu'il est photographié les portant une à une, mais cela ne change rien au fait que le livre les expose dans un ordre arbitraire, celui de la numérotation des pièces inventoriées et commentées par Dufrêne. Il peut arriver que le livre introduise explicitement le désordre dans la collection, comme dans *Walls*



sont des aires d'accumulation : à l'exception des cas précédents, l'ordre des photographies, on en a eu des exemples avec les ouvrages de Boltanski ou de Feldmann, est en général indifférent. De même l'ordre des signes qu'en une sorte de répertoire de son vocabulaire de peintre Penck rassemble dans *Standart [Standard Making]* (1970). De même encore quand Spoerri réunit dans un livre, *L'Optique moderne* (1963), annoté par François Dufrêne et édité par Maciunas, sa collection de lunettes plus ou moins transformées (par exem-

Paper (1973), par exemple : Gordon Matta-Clark y rassemble des reproductions de lambeaux de papier peint qu'il a photographiés sur les murs d'immeubles en démolition à New York et, dans la logique de son travail architectural sur la division et le découpage des murs et cloisons de maisons vouées à la destruction (dont témoigne *Splitting*, 1974), il coupe en deux les pages, dans le sens de la largeur, de sorte que le lecteur est contraint de combiner aléatoirement, et pour le seul plaisir de l'œil, des demi-pages disparates³. Quand

1. Pour une analyse détaillée de cette œuvre, dont il existe une version de luxe (5 ex.) en album, on pourra se reporter à un article de David Deitcher, « Angola to Vietnam* : Eine ungewöhnliche Auswahl », in Christopher Williams, catalogue d'exposition, Zurich, Shedhalle, 1989, non paginé. La version reliée en livre, plus modeste que l'album en planches détachées, rend cependant mieux compte du caractère symbolique de la contrainte alphabétique. Par ailleurs, la confrontation sur chaque double page des images et des légendes y est plus démonstrative que dans l'album, où ces dernières sont de simples étiquettes facultatives pour les grandes planches photographiques qu'on peut éventuellement accrocher au mur.

2. Paul Valéry, « Le problème des musées », in *Pièces sur l'art*, op. cit., p. 96.

3. Le titre, *Walls Paper*, combine les mots *Wall Paper* (papier peint) et *Newspaper* (journal) : les photos furent imprimées sur une sorte de papier journal à l'aide d'une presse offset servant à imprimer les journaux. Les feuilles furent d'abord épinglées au mur pour la première exposition de l'artiste, avant d'être coupées et reliées pour faire le livre (cf. catalogue de vente n° 15, 20th Century Art Archives [Louisa Riley Smith], Cambridge, 1996).

cependant le matériau rassemblé est organisé, il l'est le plus souvent suivant des modalités qui sont celles, conventionnelles, de l'ordre alphabétique ou arithmétique, ou bien celles, chronologiques, du calendrier, ou encore celles, méthodiques, de la matière. L'*Atlas* de Gerhard Richter, remarquable exemple de catalogue d'une collection en développement depuis sa première publication en 1972, présente pour sa dernière édition à ce jour (2006) un stock de sept cent trente-trois planches de photographies classées par sujets, d'où l'artiste a tiré ou tirera certains de ses tableaux. De l'ensemble des exemples précédents on peut conclure que, quel que soit le principe d'organisation des éléments réunis, la séquence des feuillets n'est pas en elle-même porteuse de signification: les pages sont, sinon toujours

interchangeables, du moins équivalentes, leur place dans le livre n'obéissant qu'à un impératif de classification fondamentalement égalitaire.

Développons deux exemples utilisant l'ordre alphabétique. Le premier, *Legend* (1973), également connu sous le titre, plus explicite, *The Paris Metro*: il réunit en deux tomes des photographies d'interventions de Daniel Buren sur des panneaux publicitaires d'une centaine de stations du métro parisien en 1970 et 1973. L'artiste insiste sur le caractère extrinsèque et arbitraire du principe d'agencement des documents en fonction du nom des stations lisibles sur les plaques émaillées au-dessus des panneaux choisis: « Nous avons décidé du classement par ordre alphabétique, classement qui est l'un des seuls à justifier qu'une photo se trouve avant une

autre de la même façon que la page 27 succède à la page 26. » Le second exemple va permettre de comparer l'organisation alphabétique de *L.H.* (1987) de Maurizio Nannucci et l'organisation chronologique des trois petits volumes de *Polaroid Portraits* (1972, 1977, 1984) de Richard Hamilton. Le livre de Nannucci se présente comme des « notes de voyage » prises entre 1975 et 1985. Elles consistent en photographies des habitations des artistes auxquels Nannucci a rendu visite au cours de ces années (*L.H.* pour *Lives Here*). Elles sont classées suivant l'ordre alphabétique des noms, de Laurie Anderson à Gilberto Zorio. Les trois fascicules de Hamilton sont une suite de portraits de l'artiste pop anglais, pris par ses amis artistes entre 1968 et 1984. Apparemment, les deux livres sont construits



Daniel Buren*Legend / Légende / Bildtext / Leggenda / Leyenda.***[The Paris Metro]**

Londres, Warehouse, 1973.

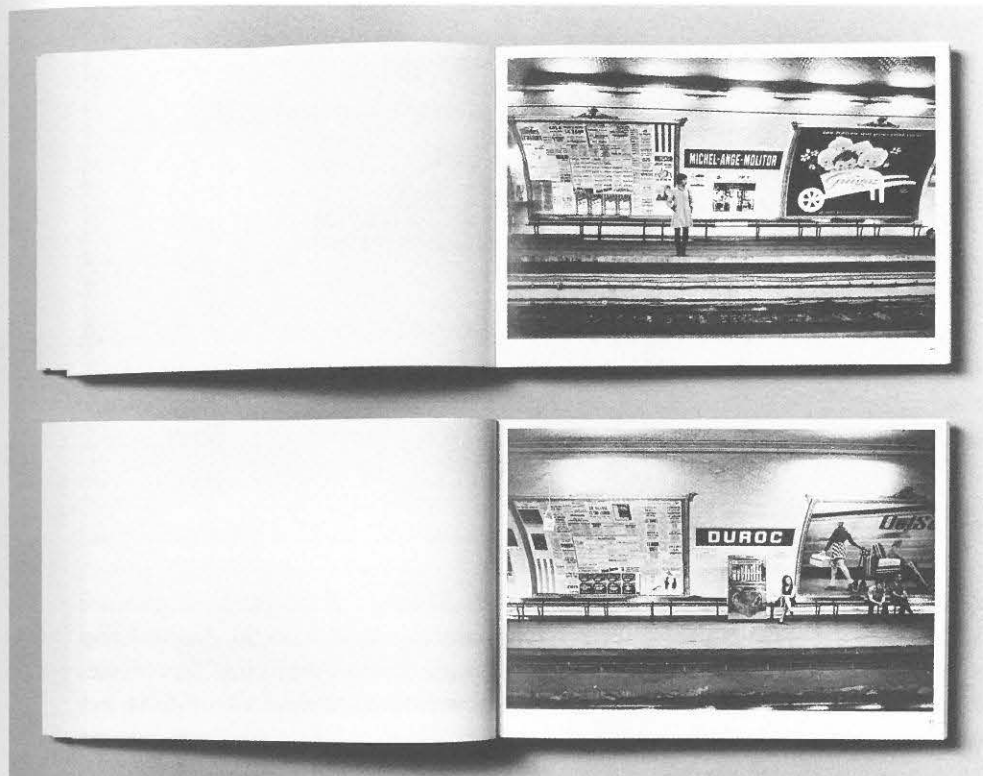
21,8 x 30,3 cm. 2 vol. de 207 p. chacun sous emboîtage.

Richard Hamilton*Polaroid Portraits*

vol. I, II, III, Stuttgart / London / Reykjavik, Hansjörg Mayer;

[1972, 1977, 1984].

16,5 x 12,5 cm. 68 p. chacun.



sur le même thème – les amitiés entre artistes – et sur le même schéma : photographie sur la page de droite, nom de l'artiste sur la page de gauche. La différence est pourtant importante. En adoptant un classement alphabétique, Nannucci annule toute référence à une quelconque temporalité, que ce soit l'histoire de ses amitiés ou celle de ses voyages ; en choisissant un ordre chronologique et en indiquant la date précise de chaque portrait, Hamilton en fait autant de témoins d'une histoire en filigrane, celle de ses amitiés comme celle de son vieillissement. La technique du polaroid, d'ailleurs, propice à l'instantané, ne fait qu'accentuer ce passage du temps dans des images manifestement prises sur le vif.

L'ouvrage de Maurizio Nannucci s'ouvre par une brève déclaration introductive qui souligne que « la communauté artistique se distingue par un mouvement continu, par une sorte de nomadisme viscéral ». Or, tout le livre consiste à effacer cela qui l'a rendu possible : la suite des pages rassemble les traces d'une action menée dans le temps, mais ce sont les résultats de celle-ci qui importent, non son déroulement. On nous fournit les adresses des artistes, non la date des voyages qui y ont mené. Il s'agit de faire l'exposition de la collection, non la chronique de sa constitution.

D'où, chez les artistes collectionneurs plus que chez d'autres, la faveur dont jouit le leporello, reliure « en accordéon » qui permet de déployer une succession de pages en un tableau simultané, autorisant une vision hors temps de l'ensemble des objets de la collection. On l'a déjà rencontrée à l'occasion des « sessanta verdi (soixante verts) » récoltés par Nannucci dans la nature ;

elle est également employée par John Armleder pour présenter un assortiment de vieux peignes plus ou moins édentés, vraisemblablement ramassés dans la rue et rangés côte à côte dans le sens de la hauteur en un dépliant étroit (*Lézards sauvages II a « égouttés »*, 1979). Il peut même arriver que l'unité ainsi obtenue de la bande-image soit si parfaite qu'elle masque la pluralité des images qui la composent. La page perd alors toute autonomie et n'est plus qu'un fragment de l'ensemble, à peine distingué par la pliure du papier. Tel est le cas d'un livre de Dennis Oppenheim, *Flower Arrangement for Bruce Nauman* (1970)¹, qui semble offrir au regard un vaste sous-bois fleuri en bandeau dont l'illusion est produite par la répétition de huit photographies identiques mises bout à bout.

Tel est aussi le cas de *Every Building on the Sunset Strip* (1966) de Ruscha. D'un format plutôt réduit (18 x 14 cm), commun à plusieurs des livres de l'artiste, il atteint, toutes pages dépliées,

1. Le titre est vraisemblablement un jeu de mots qui fait écho, avec humour, à un travail de Nauman (*Flour Arrangements*, 1966) avec de la farine, (*flour*), disposée (*arranged*) sur le sol (*floor*) de son atelier. Les mots *flour* et *floor* se prononcent approximativement comme *flower* (fleur).

Edward Ruscha***Every Building on the Sunset Strip***

Hollywood, Heavy Ind. Pub., 1966.

1 000 ex. Rééd. 1969, 500 ex.;

1971, 5 000 ex. 18 x 14 cm.

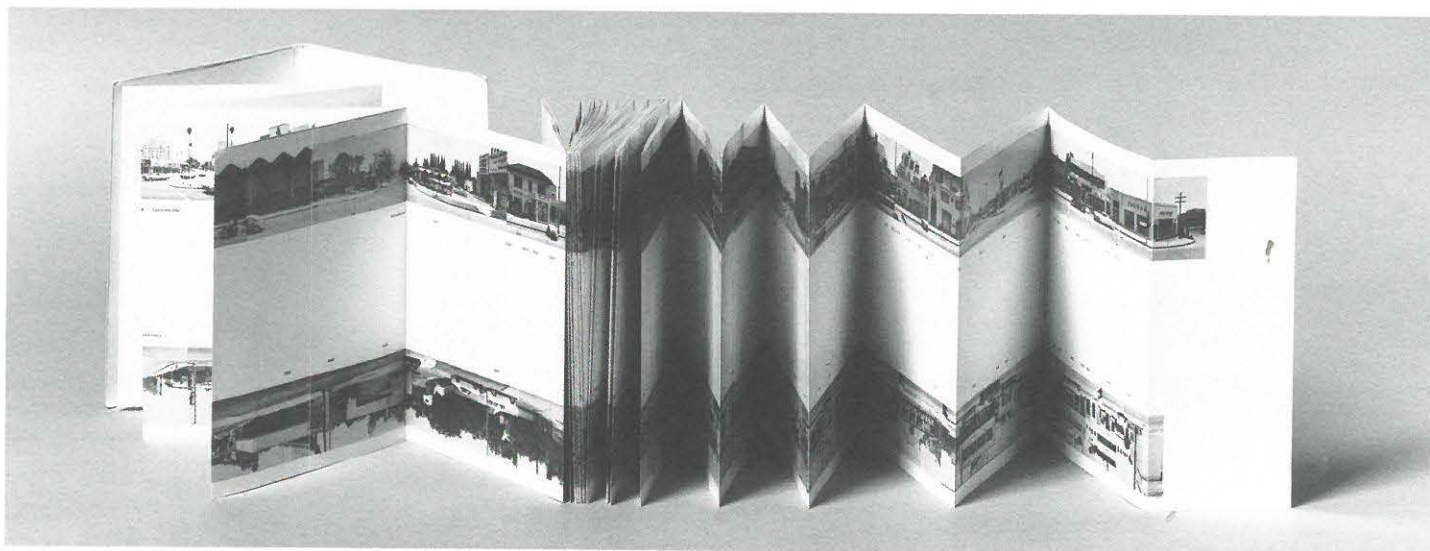
Leporello de 53 p.

Maurizio Nannucci***L.H. Lives Here***

Toronto, Art Metropole; Aachen, Ottenhausen, 1987.

900 ex. 18,9 x 11,2 cm, 102 p.

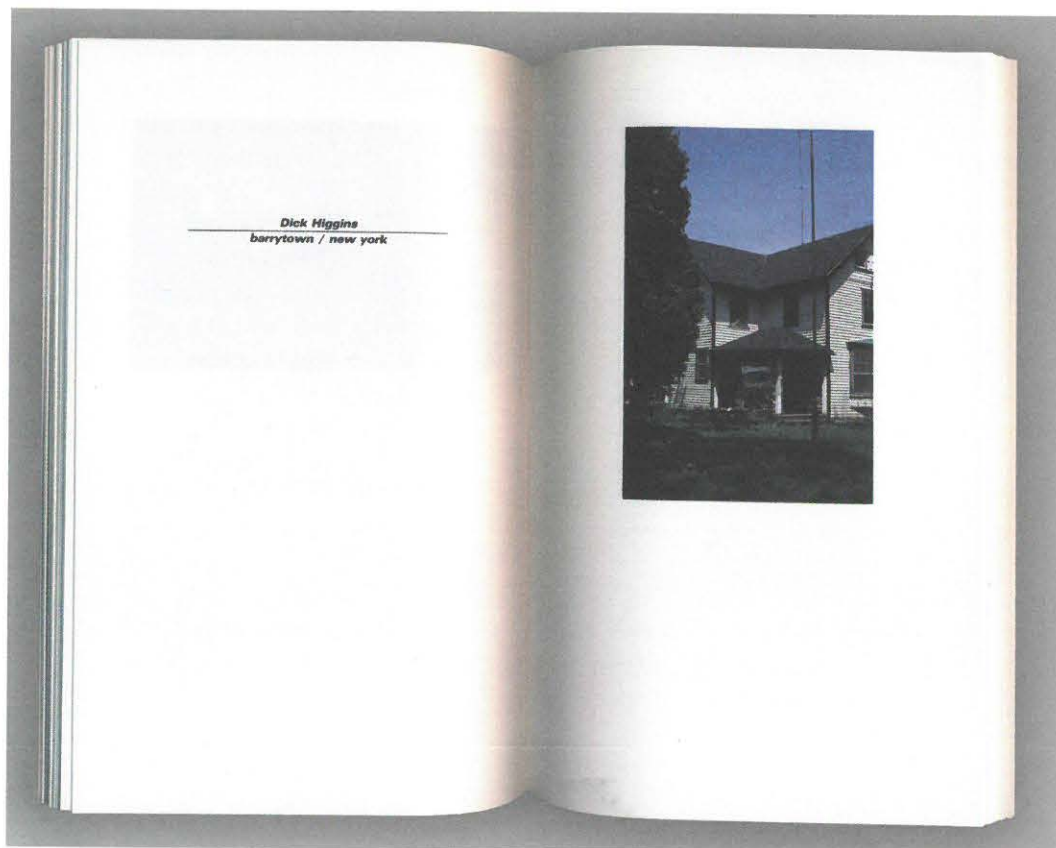
Coll. particulière.



près de huit mètres de longueur. Cette dimension n'est pas sans lien avec le propos du livre: reproduire en continu les maisons de chaque côté du *Strip*, tronçon du Sunset Boulevard à Los Angeles, de telle sorte que le livre ouvert donne à voir le ruban (*strip*) de la rue,

avec sa double bordure d'habitations se faisant face de part et d'autre d'une large bande médiane blanche. Voilà donc un livre-rue, rue mise à plat où chaque maison est identifiée par son numéro. Cependant, ce livre est moins simple que le précédent. En raison de

sa longueur, l'œil ne peut en prendre connaissance que dans la durée d'une vision graduelle. Mais c'est là, précisément, retrouver le sens même de la rue comme espace à parcourir. Le temps est ainsi réintroduit, temps du regard qui, en outre, s'accorde à celui de la fabrication du livre puisque les photographies furent prises avec un appareil à moteur, placé à l'arrière d'une camionnette se déplaçant le long du boulevard¹. Ce procédé quasi cinématographique fait du livre-rue un livre-film, avec son double ruban de photogrammes². Une telle homologie entre la forme matérielle du livre et son motif, entre les conditions de sa vision et celles de sa réalisation compte pour beaucoup dans la réussite de ce dépliant. La chronologie de la collecte et l'exposé de la collection ne s'y opposent pas, mais se conjuguent, comme se conjuguent le temps et l'espace. Le résultat atteint n'abolit pas le mouvement qui y a conduit et qu'à son tour le regard reconduit.



1. David Bourdon, « Ruscha as Publisher (or All Booked Up) », *loc. cit.*, p. 134 (passage non repris dans Ed Ruscha, *Leave Any Information at the Signal*, *op. cit.*).

2. L'idée est d'autant mieux venue que longtemps le *Strip* a été le centre de la vie nocturne à Los Angeles et l'on y trouvait la plus grande concentration de vedettes de cinéma.

Dennis Oppenheim
Flower Arrangement for Bruce Nauman
 New York, Multiples, 1970.
 17 x 24,5 cm.
 Leporello de 8 pages.

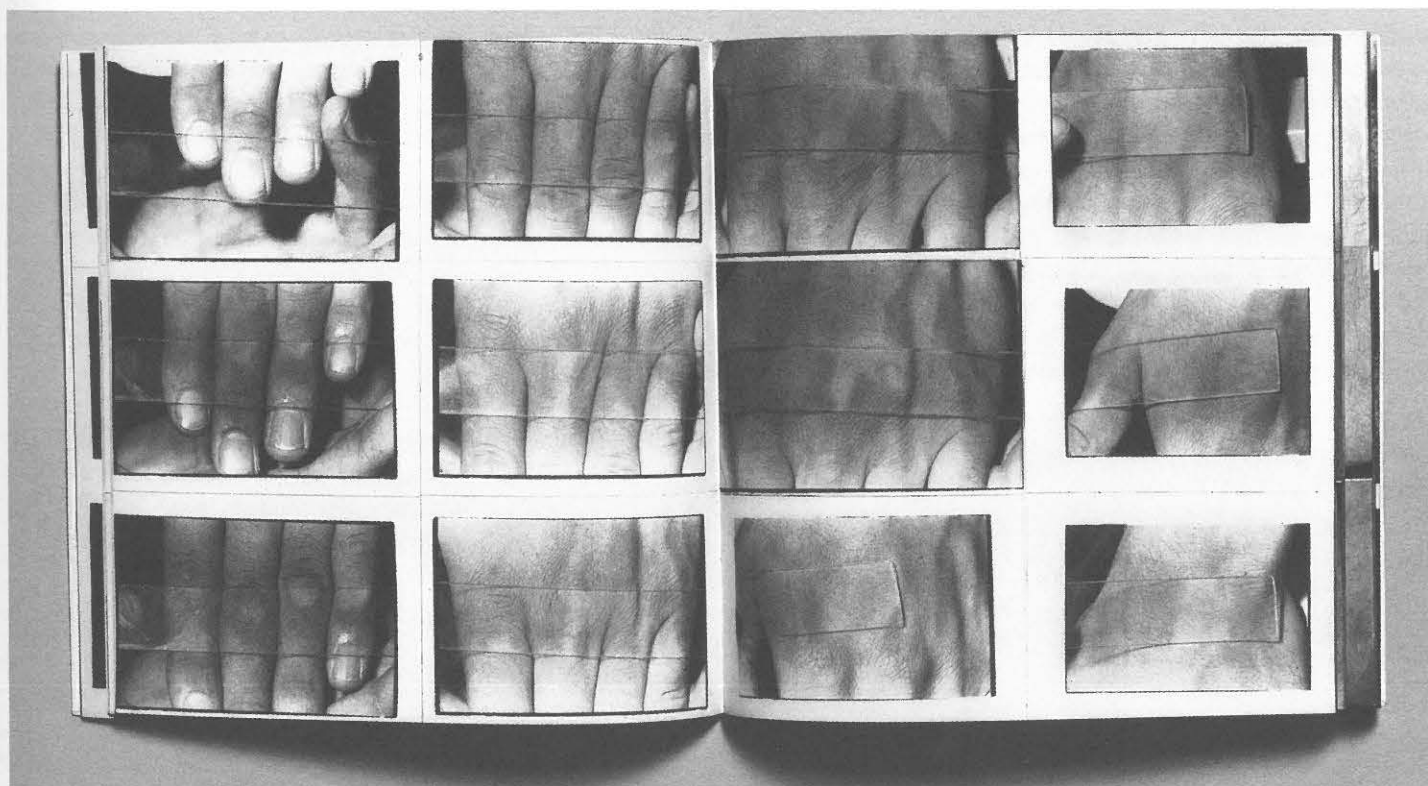
Giuseppe Penone
Svolgere la propria pelle
 Torino, Sperone, 1971.
 21,7 x 21,1 cm. 92 p.



Ainsi l'espace de l'exposition peut-il rencontrer le temps de la collecte. Le collectionneur n'est pas seulement quelqu'un qui classe, inventorie et met en place; il peut être aussi quelqu'un qui recherche méthodiquement ou qui découvre par hasard. L'histoire de l'accroissement de la collection est donc inséparable du déplacement, que celui-ci soit orienté par la quête d'objets déterminés à acquérir ou qu'à l'inverse, il se fasse à l'aventure, dans l'espoir de la trouvaille. Il est compréhensible que des artistes tirent parti de la dimension virtuellement temporelle enveloppée dans la suite des pages du livre pour retracer une randonnée ou

un voyage, tantôt de prospection systématique, tantôt d'exploration aléatoire. Alors, ce n'est plus la collection qui est le vrai sujet du livre, mais la collecte: non plus la collection rassemblée, mais l'histoire de son rassemblement. Dans le premier cas, le livre annule le voyage au profit de ses traces; dans le second, le livre suit le déplacement, restitue le mouvement de la marche, préserve le rythme de la prospection ou de la découverte. Dans le premier cas, l'ordre des pages est indifférent car ce sont les informations accumulées qui seules importent; dans le second, l'ordre des pages est essentiel car il inscrit la col-

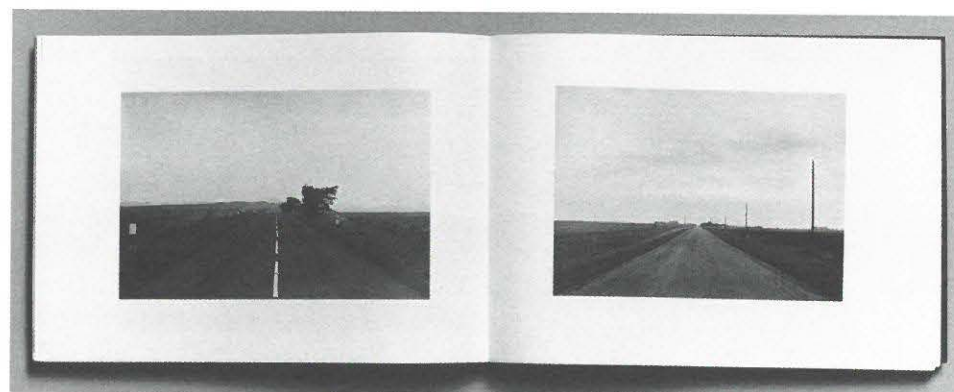
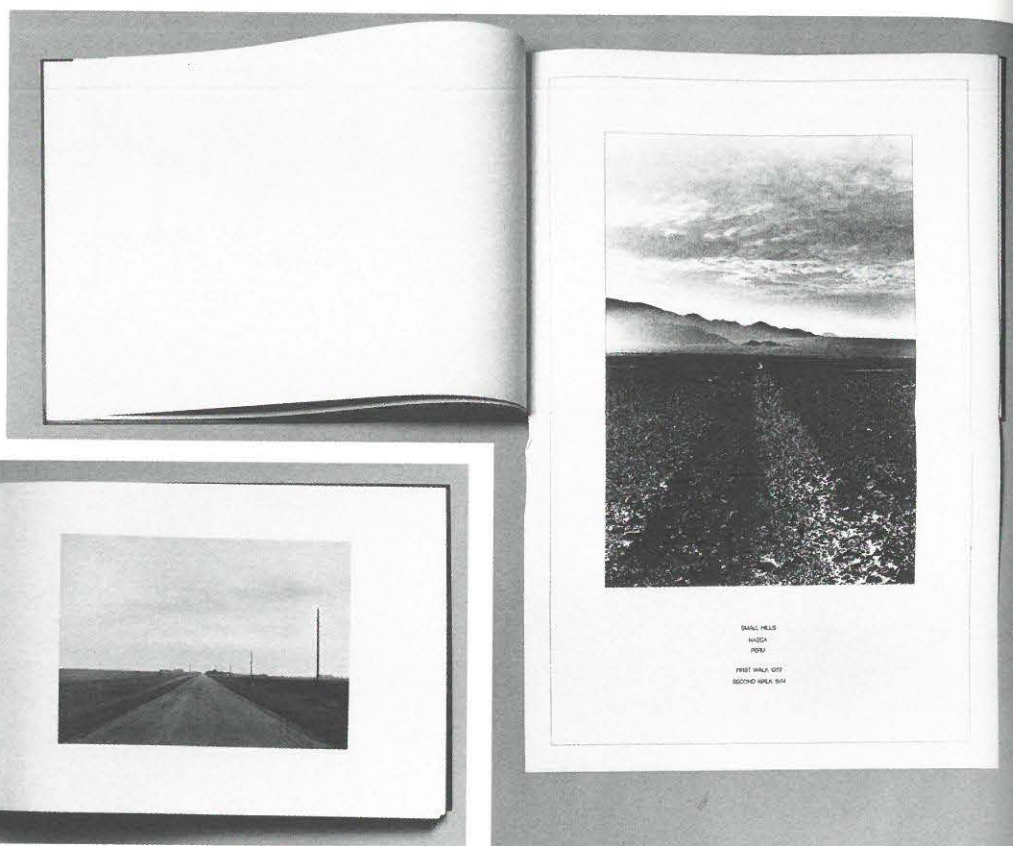
lection recueillie dans la durée de la collecte. Tandis que dans le premier cas l'artiste rapporte des souvenirs, dans le second il garde aussi la mémoire de ses pas. Chaque page est alors plus qu'un cadre pour la présentation de pièces à conviction ou d'objets témoins. Elle est aussi une étape dans un itinéraire. Et quand, par exemple, il s'agit pour Giuseppe Penone de faire le tour de son propre corps, de la tête aux pieds, pour en « dérouler la peau » (*Svolgere la propria pelle*, 1971), les séquences de petites photographies rendent compte de ce déroulement de manière beaucoup plus satisfaisante que l'ensemble de sept



Hamish Fulton
HAMISH FULTON
 Milano, Franco Toselli, 1974.
 38,5 x 52,4 cm. 40 p.

Hamish Fulton
HOLLOW LANE
 London, Situation Publications, [circa 1972].
 21 x 29,8 cm. 38 p.
 Coll. particulière.

Hamish Fulton
AJAWAAN
 Toronto, Art Metropole, 1987.
 750 ex. 19 x 27,2 cm. Leporello de 6 p.



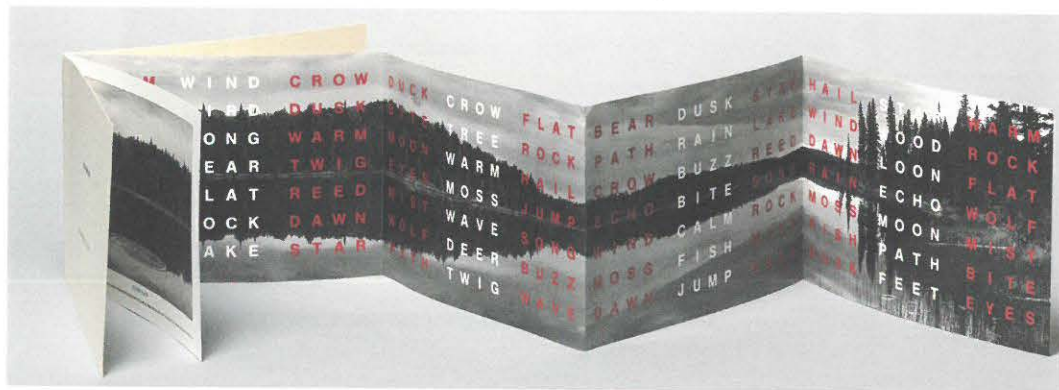
planches du même titre qui récapitule l'ensemble. Dès lors, le livre, avec sa suite de pages, n'est plus une simple structure stratifiée d'archivage, un catalogue, mais le support d'une diachronie, voire d'un récit inchoatif.

Chez les principaux « artistes marcheurs¹ », tous anglais, aux publications parfois voisines d'aspect², on rencontre ces deux possibilités, inégalement développées cependant. La plupart de leurs livres en effet rassemblent objets et signes trouvés au cours de la marche, plus souvent qu'ils ne laissent appréhender la marche comme condition de possibilité de la collection. Tous les livres de Hamish Fulton, à l'exception peut-être de *10 VIEWS OF BROCKMANS MOUNT* (1973), relèvent d'ailleurs de la première catégorie. Qu'ils soient réalisés à partir des souvenirs rappor-

tés d'un voyage à pied ou de plusieurs (généralement, un par page), qu'ils utilisent la photographie seule (*HOLLOW LANE*, 1972), sobrement légendée avec lieu et date (*HAMISH FULTON*, 1974) ou courte description, nombre de kilomètres et de jours de marche (*SKYLINE RIDGE*, 1975), qu'ils emploient le dessin et les mots (*TWILIGHT HORIZONS*, 1983) ou des configurations de mots seuls (*SONG OF THE SKYLARK*, 1982), la première impression est celle d'un certain disparate. Encore qu'il faille considérer à part les leporellos qui récapitulent la marche en une image unique se déployant en longueur (la chaîne de montagnes de *WILD FLOWERS FLEURS SAUVAGES*, 1981; le lac d'*AJAWAAN*, 1987), ou qui la résument en deux images quand le verso est également imprimé (deux

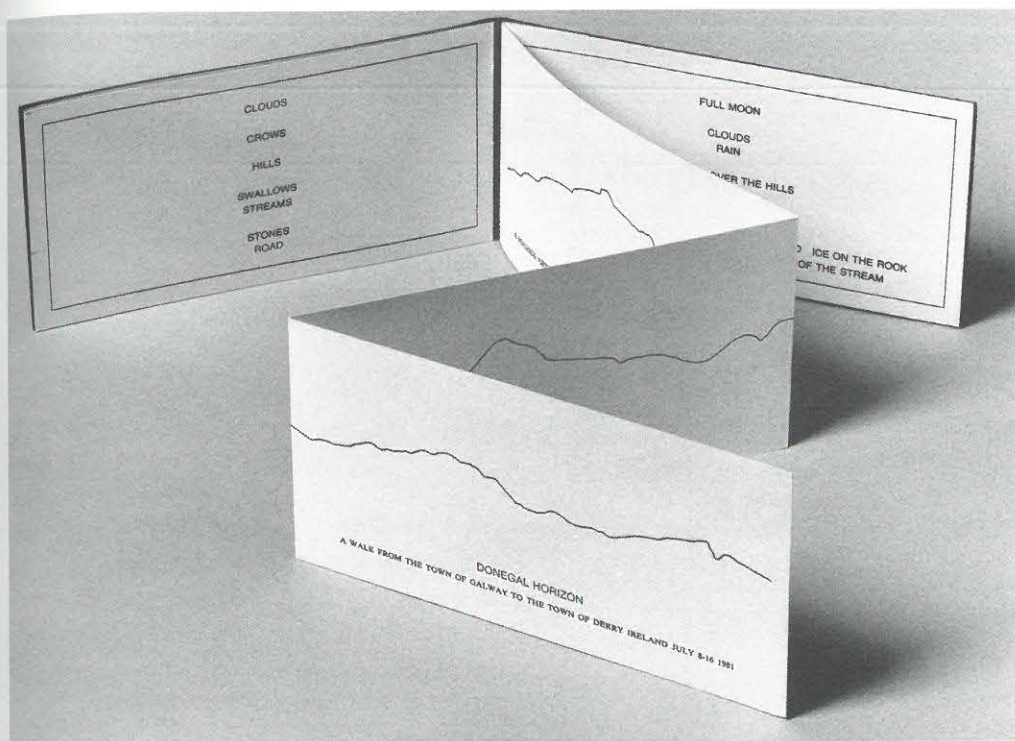
lignes d'horizon dans *HORIZON TO HORIZON*, 1983).

Mais pas plus que la discontinuité entre les pages des livres, la simultanéité des dépliantes ne s'applique à restituer un parcours en développement. C'est que, pour Fulton, marcher n'est jamais seulement un moyen de rapporter images ou dessins glanés le long du parcours; c'est entrer dans une relation d'intimité accrue avec la nature. À cet égard, son premier livre, *THE SWEET GRASS HILLS OF MONTANA AS SEEN FROM THE MILK RIVER OF ALBERTA*. (1971), malgré son caractère insolite au regard des livres ultérieurs, en délivre pourtant la véritable portée et doit être considéré comme un livre clef: il s'agit de la reproduction d'une série de peintures d'un paysage, présentées dans l'ordre de leur exécution un jour d'octobre 1971, chacune étant réalisée d'après le souvenir de la précédente, la première étant elle-même faite de mémoire. Chez Fulton, tous les chemins deviennent ainsi des cheminements,



1. C'est la manière dont se présente Hamish Fulton (« walking artist ») tandis que Richard Long parle de la marche comme art (« walking as art »).

2. Parenté évidemment renforcée quand un certain nombre de leurs livres paraissent ou sont imprimés grâce au même éditeur, Coracle Press (Simon Cutts).



itinéraires d'une géographie et d'une temporalité plus intérieures qu'extérieures, exercices autant spirituels que physiques, dont le but est la décantation et la méditation des signes reçus dans l'expérience de la nature.

Que dans ce cas le livre se fasse le réceptacle des plus saillants parmi eux, qu'il effectue la sélection des plus significatifs ou le rapprochement des plus éloquents par-delà les années et les lieux, voilà qui se justifie pleinement. Par la mémoire des signes passe un progrès de l'être tout entier auquel la progression des pas ne fait qu'introduire. Qu'il suffise pour le montrer d'évoquer un livre parmi les plus apparemment éclectiques de l'artis-

te, *NO TALKING FOR SEVEN DAYS* (1988). Les éléments réunis proviennent de plusieurs marches effectuées en différents pays, du plus proche au plus lointain, de l'Angleterre au Mexique, au cours d'une dizaine d'années. Ce livre consacre une page à chaque expédition, de trois manières. Ou bien une liste (imprimée en lettres noires et rouges disposées en colonnes ou en lignes) mentionne les distances parcourues ou identifie sommairement les animaux, les plantes, les éléments du paysage, les conditions météorologiques, etc. Ou encore un simple trait transcrit la délimitation entre ciel et terre, ligne d'horizon ou ligne de crête d'une chaîne de montagnes. Ou

Hamish Fulton

HORIZON TO HORIZON

Londonderry, Coracle Press for Orchard Gallery, 1983.
9,8 x 19,3 cm. Leporello de 9 p.

Hamish Fulton

NO TALKING FOR SEVEN DAYS

München, Galerie Tanit; Köln, Dietmar Werle, 1988.
300 ex. 22,1 x 18,2 cm. 20 p.

Hamish Fulton

*THE SWEET GRASS HILLS OF MONTANA (KUTOYISIKS)
AS SEEN FROM THE MILK RIVER OF ALBERTA (KINUK
SISAKTA)*

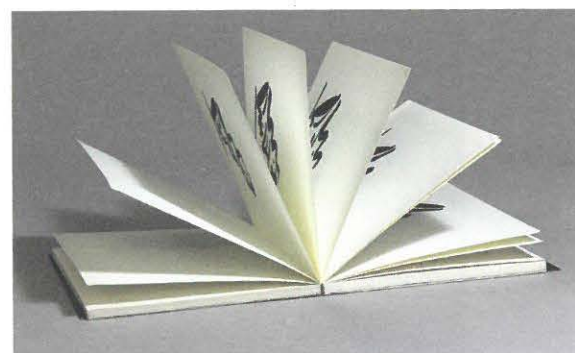
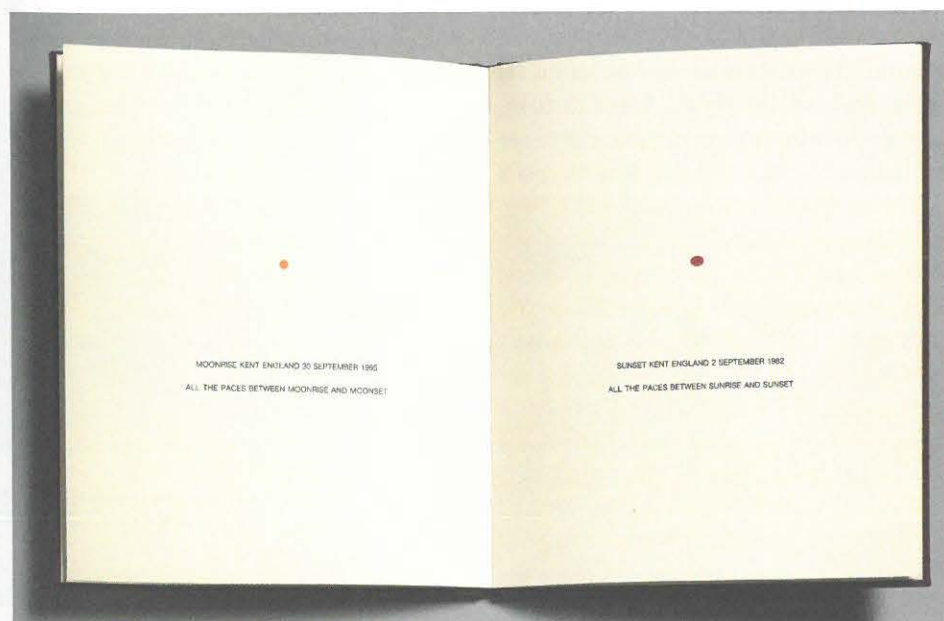
Torino, Sperone/ Editarte, 1971.

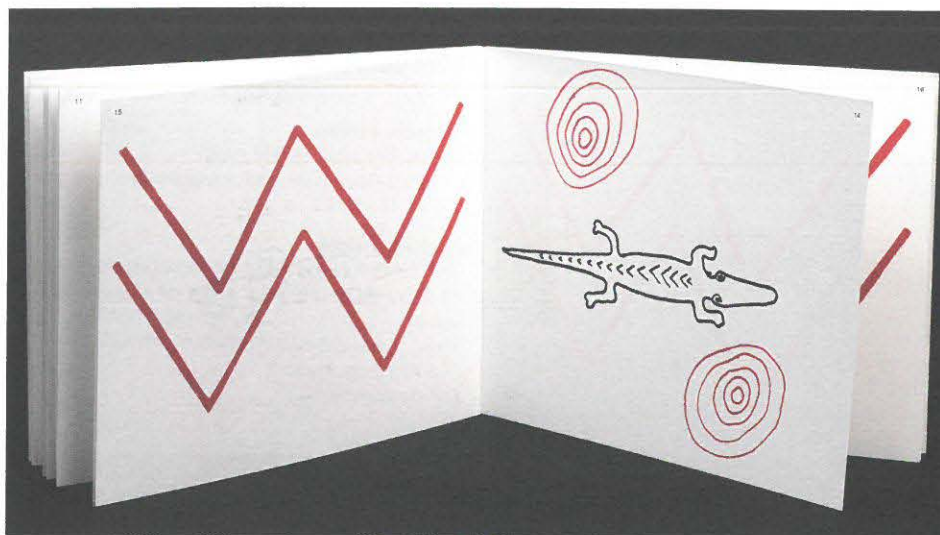
16,8 x 11,3 cm. 110 p.

Coll. particulière.

enfin le relevé des traces et des marques déposées par la nature sur les choses livre une épure des rencontres, en gris, jaune ou vert.

Et pourtant ce livre n'a rien du rassemblement aléatoire d'un album de souvenirs hétéroclites. D'une part, chaque double page établit, par le choix des formes retenues, une forte continuité visuelle entre les deux voyages qu'elle rapproche, sans tenir aucun compte du temps ou de l'espace qui en réalité les séparent: un lever de lune du 30 septembre 1985 fait face à un coucher de soleil du 2 septembre 1982, l'un et l'autre simplement indiqués respectivement par une pastille de couleur jaune et un ovale de couleur rouge au milieu de la page. D'autre part, il en va de même à l'échelle de l'ensemble du livre: au-delà de la disparité temporelle et géographique des voyages entre eux, se dégage l'unité de la fin poursuivie par l'artiste voyageur au cours de ses multiples explorations pédestres, qu'elles aient pour terrain le Pays de Galles ou le Népal. Elle a trait à l'amour de la forme comme monogramme de la nature, forme que l'artiste interroge sous tous ses aspects, du contour à l'empreinte en passant par les mots qui sont utilisés comme autant de figures en creux laissées par les choses dans la mémoire, une fois que les yeux les ont perdues de





David Tremlett

On the Border

Amsterdam, Stedelijk Museum, 1979.
1 700 ex. 12,5 x 15 cm. 19 p.

David Tremlett

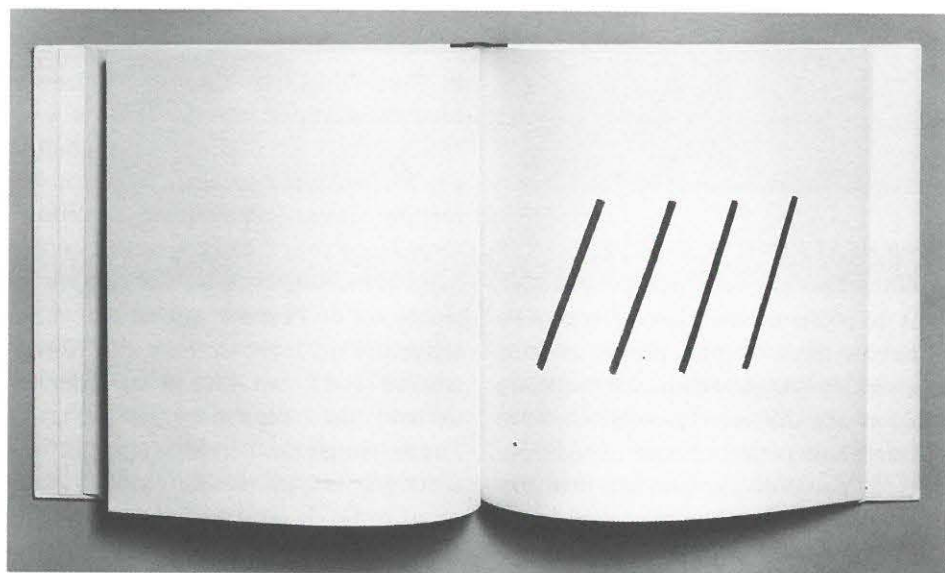
Scrub

Bari, Marinela Bonomo;
Paris, Liliane & Michel Durand-Dessert, 1978.
400 ex. 42,5 x 42,5 cm. 104 p.

David Tremlett

Some Places to Visit. 1974

London, Nigel Greenwood, 1975.
30 x 21 cm. 54 p.



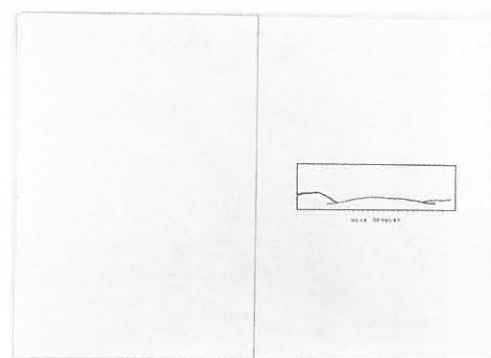
vue. C'est ainsi que les quatorze pages du livre, qui en fait correspondent à quatorze voyages différents, se transforment en sept jours (*seven days*, annonce le titre, un par double page), sept stations d'une seule randonnée rêvée dans un même monde de formes que le livre amène à la conscience en inventant son propre voyage dans les voyages. Élaboré après coup comme tous les livres – à la différence des photographies mais aussi des dessins, souvent exécutés par Fulton sur place, au contact direct de la nature et avec les matériaux qu'elle offre – ce livre est en lui-même profil purifié, empreinte au second degré, trace de traces. En cela le livre mène à son terme – l'arrêt propice à la méditation – un art qui, dans la marche solitaire et silencieuse (*no talking*, dit encore le titre), aspire à rétablir avec le monde un rapport uniquement contemplatif; un art qui, comme dit souvent Fulton, n'a pas pour but de faire des œuvres mais de « construire une expérience¹ », laquelle modifie non

la nature mais le marcheur: une expérience au sens d'un engagement personnel, vécu dans la solitude et le silence. Ce silence, ce sont paradoxalement les mots qui sont chargés de l'exprimer dans les œuvres: « Les mots écrits identifient le silence verbal des marches² », précise l'artiste.

À la différence de ceux de Fulton ou de Long, les livres de David Tremlett utilisent quelquefois les mots pour identifier un lieu, une trace ou une action, mais rarement pour en faire des figures ou des signes à part entière. Qu'elles soient le répertoire de formes naturelles dessinées ou trouvées sur le sol – géométriques dans *Scrub* (1978), plus figuratives dans *On the Border* (1979) –, ou le recueil de lignes d'horizon qui s'écartent à peine de l'horizontale dans des paysages peu accidentés (*Some Places to Visit*, 1975), les publications de Tremlett se placent sans ambiguïté aucune du côté de la collection, hors de toute considération temporelle. À la différence en-

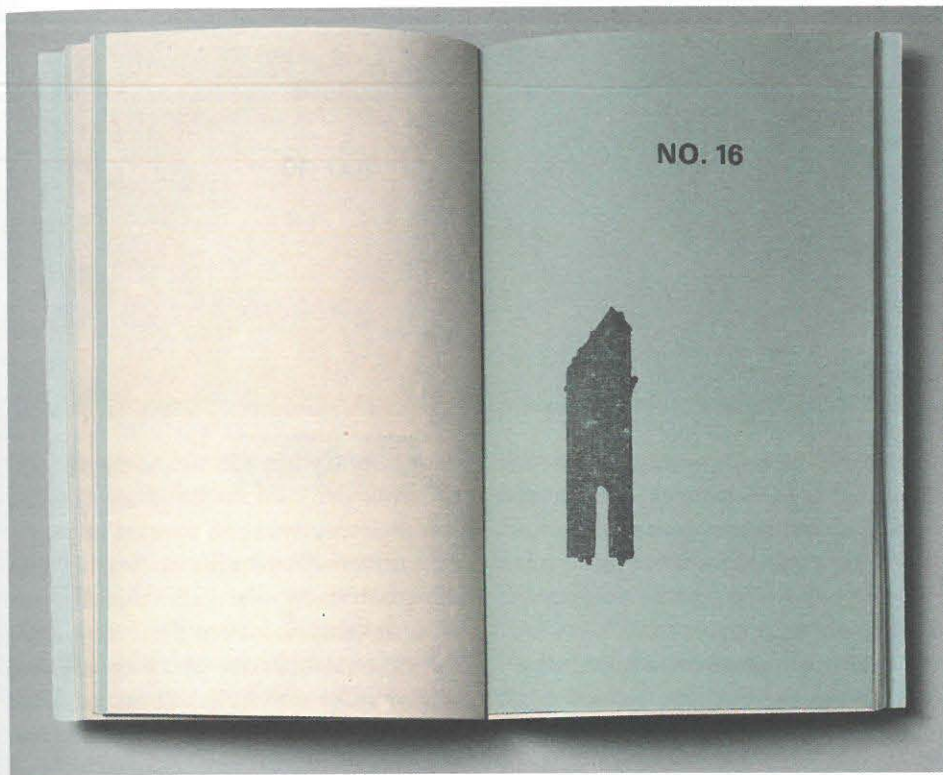
core de celles de Fulton ou de Long, le prélèvement des signes n'y est jamais situé par une date dans le temps et les notations de lieux, quand elles existent comme dans *Restless* (1983), sont toujours laconiques et imprécises. En règle générale, Tremlett est dans ses livres avare d'informations autres que formelles.

Un livre fait toutefois remarquablement exception à cette élimination de la dimension temporelle de la collecte au profit de l'inventaire des éléments de la collection: *West Bengal* (1989). Encore n'en est-il pas vraiment une car il faut, pour l'apercevoir, savoir comment le livre a été fait. Or, ce savoir, le livre ne le délivre pas de lui-même, à l'inverse de ceux de Fulton ou surtout de Long, qui donnent au lecteur les précisions nécessaires à la compréhension du lien entre la publication et l'expédition. *West Bengal* est d'une rigoureuse simplicité: sur chaque page, au papier un peu épais et rugueux, alternativement rose et vert pâle, est imprimé en noir un signe, plus



1. Expression fréquente chez Fulton, qu'on trouvera par exemple dans *Geronimo Homeland* (2007), non paginé.

2. Gavin Morrison, « Interview with Hamish Fulton », in Hamish Fulton, *Wild Life: Walks in the Cairngorms* (2000), p. 191.



David Tremlett

West Bengal

Paris, Liliane and Michel Durand-Dessert, 1989.
22 x 14 cm. 62 p.

Richard Long

A Walk Past Standing Stones

John Roberts Press for Anthony d'Offay, 1979.
10 x 6,5 cm. Leporello de 10 p.

conte pas ; c'est avec chacun d'eux qu'il est fait. *West Bengal* a d'ailleurs été imprimé *in situ*, à Calcutta. Le papier utilisé est aussi un produit local, dont les couleurs suaves sont traditionnelles en Inde.

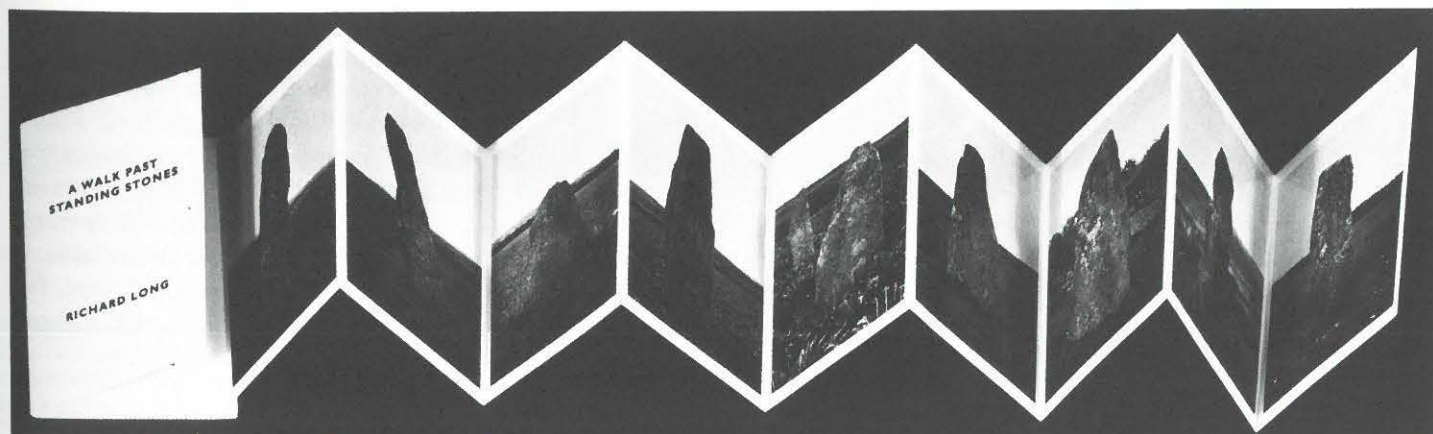
Seuls quelques-uns des livres de Richard Long prennent en charge explicitement la dimension chronologique de la collecte qui permet à la collection de se constituer, dimension souvent portée par le titre seul, comme dans ce livre de photographies de cailloux intitulé *A Hundred Stones. One Mile Between First and Last* (1977). Afin de la mettre plus clairement en évidence, évoquons d'abord, à titre de comparaison, quelques livres qui s'attachent plus à l'exposition de la collection qu'au processus de la collecte. *A Walk Past Standing Stones* (1979) est une suite de neuf menhirs photographiés au cours d'une marche d'une journée : il s'agit de l'inventaire complet des pierres levées d'une région de la Cornouailles, ainsi qu'il ressort du sous-titre : *A day's walk past the standing stones of Penwith peninsula*¹. En dépit de l'unité de lieu et de temps, le livre, de petites dimensions (10 x 6,5 cm), n'est pas à proprement parler le récit d'une randonnée : la liste récapitulative des noms de lieux successivement traversés fournit la localisation des pierres sans que pour autant le livre garde quelque chose du mouvement de la marche de l'une à l'autre. Aussi leurs

ou moins géométrique, de cette géométrie donnée dont l'artiste aime à faire le relevé au cours de ses voyages pour y puiser les motifs de son œuvre dessinée. Plus mystérieux est le numéro qui figure également sur chaque page. La suite de ces numéros est récapitulée en colonne sur le bord gauche de la couverture, sans qu'on puisse l'expliquer par quelque principe familier de calcul. Pourtant, elle exprime bien un ordre, celui-là même des étapes du voyage, dont les numéros sont pour ainsi dire les bornes milliaires. Chacun, en effet, correspond à celui d'une chambre où l'artiste a logé, hôtel après hôtel. Mais point n'est besoin de le savoir pour apprécier la beauté pure de ce livre dont chaque feuillet a fait l'objet d'une mise en page particulière afin d'obtenir la plus juste

disposition réciproque du numéro et du signe. Malgré cette radicale austérité, tempérée, il est vrai, par les qualités tactiles du papier de couleur verte ou rose, aucune des pages ne ressemble à une autre. Il n'en demeure pas moins que leur numérotation contient la règle, connue ou non du lecteur, qui permet au livre de se développer conformément à la progression du voyage, de chambre d'hôtel en chambre d'hôtel.

West Bengal ne recueille pas des souvenirs de voyage ; des traces uniquement, les plus abstraites, d'où sont éliminés toute anecdote et tout pittoresque, ainsi des lieux traversés dont ne subsiste qu'une série de formes géométriques et de numéros. Que reste-t-il d'un voyage pour Tremlett ? l'essentiel : des étapes qui font autant de pages, des signes épurés, quelques couleurs. Le livre ne les ra-

1. Nous soulignons.

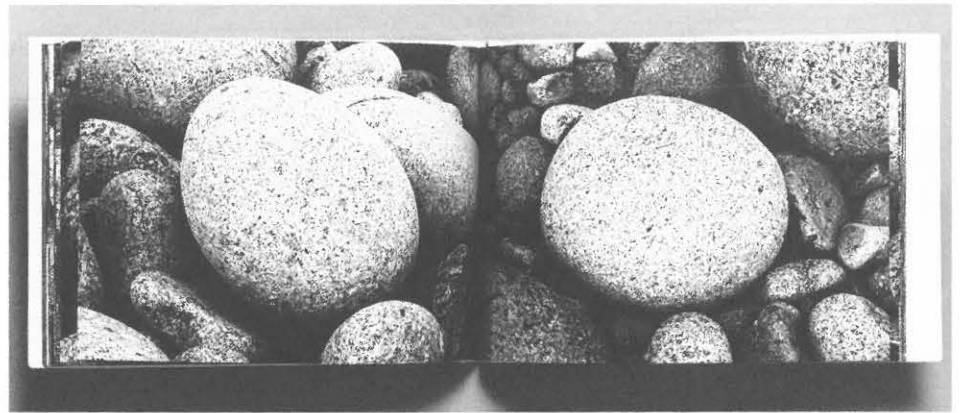


Richard Long

A Hundred Stones. One Mile Between First and Last
Bern, Kunsthalle, 1977.
15,5 x 21,5 cm. 102 p.

Richard Long

South America, 1972
Düsseldorf, Konrad Fischer, [1973].
13 x 13 cm. 30 p.



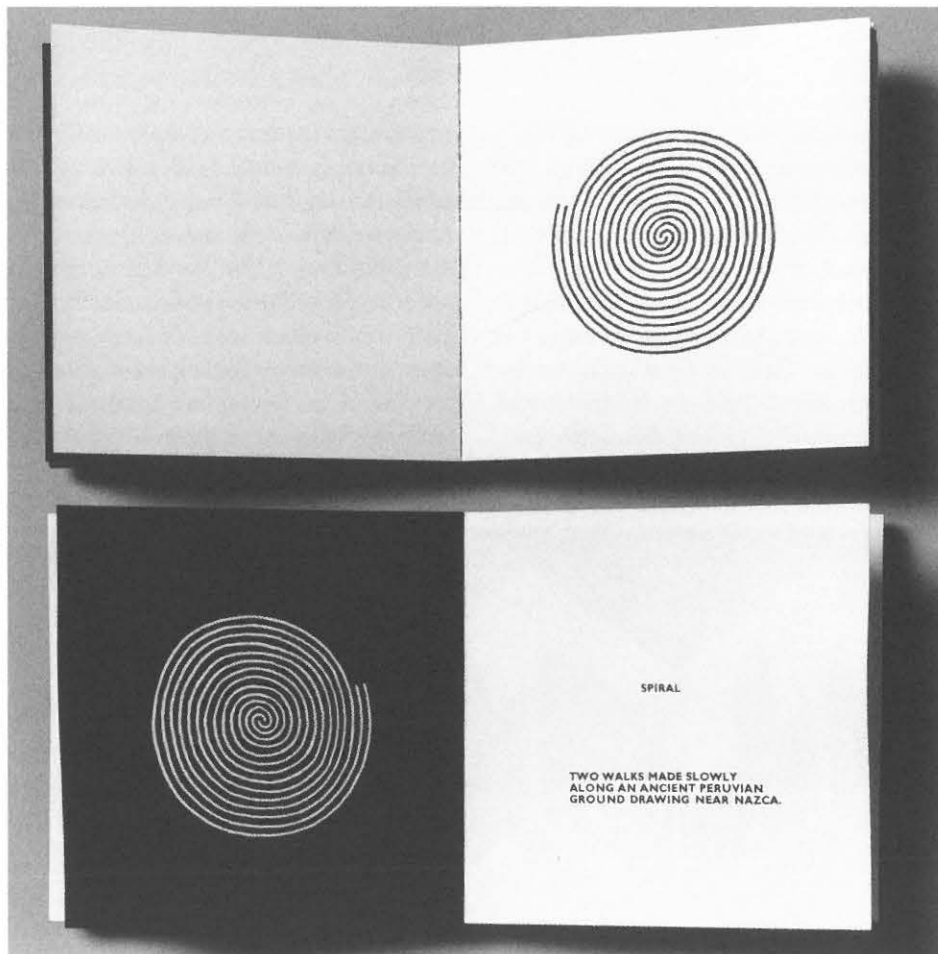
photographies, à raison d'une par page, ne rythment-elles pas des étapes. Elles sont la récolte d'images du randonneur à son retour, toutes mises sur le même plan. Le fascicule se déplie en accordéon et, mis debout sur son bord inférieur, présente un alignement de menhirs, qu'on peut regarder de face ou de profil (en ce dernier cas, on ne peut voir que quatre ou cinq d'entre eux, selon qu'on regarde à partir de la droite ou de la gauche, mais l'effet de profondeur est plus saisissant). Visuellement, le leporello, qui convient particulièrement bien à la juxtaposition des pièces d'un ensemble et à la vision simultanée, souligne l'unité formelle d'objets rassemblés dans cette

structure elle-même unitaire, renforcée par le cadrage identique de chaque photographie. Le leporello n'est pas utilisé, comme il l'est chez Fulton, pour donner à voir l'unité du panorama ou la continuité du chemin parcouru.

À la même catégorie d'ouvrages appartiennent des publications comme *From Along a Riverbank* (1971), collection de végétaux ramassés le long d'une rivière, comme *From Around a Lake* (1973), collection de pointes de feuilles de roseaux trouvées au bord d'un lac, ou comme *South America 1972* (1973), exceptionnel petit livre de format carré, le seul de Richard Long à ne comporter que des dessins: un petit nombre

de motifs stylisés tels des signaux (cercle du soleil, silhouette d'un condor, spirale, etc.), tracés au cours d'un voyage à travers l'Amérique du Sud à l'aide des matériaux naturels trouvés sur place (galets, poussière d'or, etc.), dans des circonstances que précise une brève légende. Ces dessins schématiques sont imprimés deux fois, en positif (noir sur fond blanc) et en négatif (blanc sur fond noir), au recto et au verso d'une même page. Tout se passe donc comme si ces dessins double face faisaient allusion au double transfert qui, pour faire ce livre, a consisté à reporter sur le papier ce qui a d'abord été dessiné sur le sol au contact direct des choses. Par là le livre s'affirme explicitement comme une trace du même ordre que l'empreinte photographique, à laquelle fait inévitablement penser la reproduction des images en positif et en négatif.

Plus rarement, il arrive que la publication n'apparaisse pas comme un effet dérivé, un compte rendu des résultats d'une expérience vécue, et que ce soit pour ainsi dire le mouvement de la marche qui engendre par lui-même le livre en s'y inscrivant sans médiation apparente, comme s'il y avait homologie de structure entre la progression de la marche et celle du livre, comme s'il n'y avait aucune solution de continuité entre les pas et les mots, ou encore entre les pas et les photographies. De tels livres sont les plus fidèles à l'esprit du travail de Richard Long quand il déclare: « Mon art est l'essence de mon expérience, pas sa représentation¹. » On donnera un exemple de chaque sorte, avec les mots puis avec les photographies. *Planes of Vision* (1983) fut, pour ainsi dire, fait en marchant, selon le protocole suivant,



1. Richard Long, « Words After The Fact » (1982), loc. cit., non paginé.

Richard Long**Countless Stones**

Eindhoven, Van Abbemuseum / Openbaar Kunstbezit, 1983.
1 500 ex. 17,7 x 25,5 cm. 104 p.

Richard Long**From Along a Riverbank**

Amsterdam, Art & Project, 1971.
300 ex. 21 x 10 cm. 19 p.

indiqué au début: nommer tout ce qui est vu, sur trois cent soixante degrés, à chaque *mile* d'une marche en ligne droite qui mène le randonneur de la côte atlantique de l'Angleterre à la côte de la Manche. Ici, c'est la liste de mots qui est la plus appropriée à rendre compte de ce degré zéro de la collection qu'est la collecte sans tri. *Wordwalkworks*, ainsi que Clive Phillpot¹ nomme ces œuvres de mots construites en marchant, pour les distinguer des *photowalkworks*, tel *A Walk Past Standing Stones* décrit plus haut.

À chaque station correspond dans le livre un feuillet étroit et en hauteur. Au recto de chacun d'eux on lit, imprimée en capitales de couleur ocre brun, la liste de ce qui est vu. Celle-ci s'étire du haut en bas de la page, en une colonne qui s'accorde non seulement avec la marche en ligne droite du nord au sud (dont un tracé schématique, allant de haut en bas de la page, est donné au début du livre), mais encore, à chaque étape, avec l'exploration du « champ de vision (*plane of vision*) » qui « commence en regardant devant soi et vers le sud ». Car il ne s'agit pas d'un tour d'horizon circulaire, à l'horizontale et à distance du marcheur. Il s'agit de décrire ce que l'œil voit quand le marcheur s'arrête: devant lui, de haut en bas, en descendant du ciel vers le sol et, derrière lui, de bas en haut, en remontant du sol vers le ciel. Le sol, c'est-à-dire là où sont les pieds du marcheur. Car les chaussures (*boots*) sont le point autour duquel tout le paysage s'ordonne, l'unique mention qui revienne à chaque page, bien qu'en changeant de place dans la colonne, parce que le marcheur les voit même par le plus épais brouillard. En effet, de hauteur constante, la colonne a une densité très changeante selon la variété des éléments du paysage et, sur-

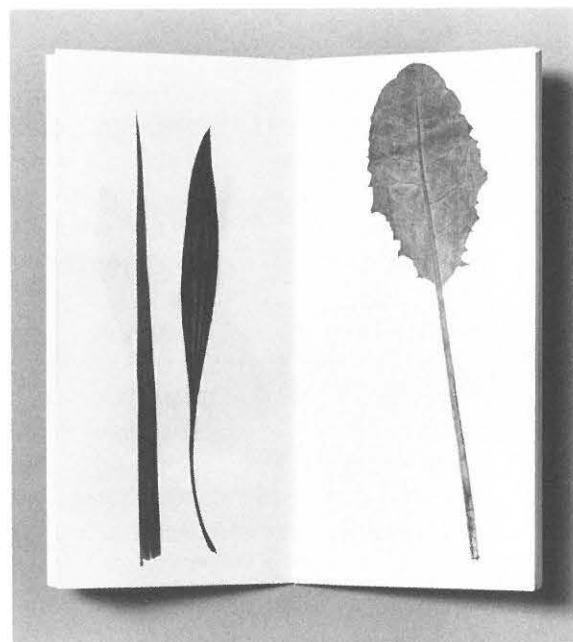
tout, selon les conditions météorologiques qui gênent parfois la visibilité et par conséquent limitent l'énumération à quelques maigres informations, resserrées autour du marcheur, comme celles-ci, réparties sur toute la hauteur de la page: « brume, herbe, chaussures, herbe, haie ». La colonne a aussi une largeur, irrégulière, puisqu'elle dépend de la longueur variable des mots. Si, pour Richard Long, marcher, c'est épouser les formes du paysage, chaque colonne est un élément d'une succession d'instantanés qui progressivement tracent en mots, étape après étape, page après page, le portrait du paysage traversé. Il est donc peu légitime d'extraire une page de *Planes of Vision* pour la présenter parmi d'autres travaux avec les

Népal et, d'autre part, que « les vues sont prises en regardant en avant, en séquence », à un rythme ici non précisé, ce qui n'empêche nullement que le livre soit perçu comme une chronographie de la randonnée. Cette suite de photographies en noir et blanc de sentiers et chemins caillouteux², presque entièrement dépourvus de présence humaine à l'exception de celle des sherpas ou de rares bergers, semble mener quelque part, là où, à la dernière page, des villageois sont assis auprès de leurs cabanes, de part et d'autre d'un dernier tronçon de chemin sur lequel picorent deux poules. Comme le précédent, ce livre suit ou paraît suivre rigoureusement la marche à laquelle il emprunte sa règle de construction: il va progressant comme elle, de l'avant et



mots, comme cela a été fait dans *Sixteen Works* (1984). Elle perd alors beaucoup de son intérêt, devenant une sculpture verbale contingente. On la regarde exactement comme on regarderait une page arrachée à un livre démembré ou une planche extraite d'un album dépecé. Elle a certes sa beauté propre, mais elle est gratuite comme un exercice et dépourvue de la nécessité que lui donne sa place comme page d'un livre, moment d'une expérience où elle s'intègre et prend sens.

Second exemple, de la même année, cette fois avec la photographie: *Countless Stones* (1983). Les seules indications, données sur la page de titre, informent, d'une part, qu'il s'agit d'une marche de vingt et un jours dans le centre du



1. Clive Phillpot, « Richard Long's Books & the Transmission of Sculptural Images », *loc. cit.*, p. 125.

2. De loin en loin, selon une fréquence irrégulière dont nous n'avons pas percé la raison d'être, une page de gauche est laissée blanche.

Richard Long

Labyrinth

Frankfurt am Main, Städtische Galerie im Städelchen Kunstinstitut, 1991.
20,3 x 13,3 cm, 94 p.

par étapes successives. Qu'en l'occurrence il se donne en plus l'unité thématique du chemin en fait une réflexion au second degré sur le livre, et la lecture du livre, comme cheminement « en avant » et « en séquence ».

On l'opposera à cet égard à un livre plus tardif, *Labyrinth* (1991), aux effets contraires en dépit d'une superficielle parenté thématique. En effet, on y voit

prise de vue, oblitère totalement l'idée d'une progression, *a fortiori* d'un aboutissement, pour donner au contraire au lecteur l'idée d'une marche et d'une lecture labyrinthiques condamnées à toujours bifurquer pour s'engager derechef dans une autre impasse. Le chemin est ici cul-de-sac, la marche, piétinement, et le livre, collection de voies sans issue. Pas d'évolution dans la collecte : on peut

organisation en livre (l'exploitation spécifique de la séquence des pages, notamment). C'est le degré de contrainte significative portée par cette interrelation qui mesure la réussite du livre, c'est-à-dire sa valeur en tant qu'œuvre, son efficacité en tant que forme artistique. Or, cette réussite est aussi grande dans *Countless Stones* que dans *Labyrinth* en dépit d'une utilisation opposée du support du livre, mis au service d'une progression quasi narrative d'un côté, d'une stagnation répétitive de l'autre. Dans le premier cas, il est souhaitable que le lecteur suive docilement l'ordre des pages du début à la fin, terme et but ; dans le second, il serait bon qu'il s'égare et cherche son chemin sans le trouver.

C'est la raison pour laquelle, plus généralement, on ne peut définir *a priori* le livre comme essentiellement, voire exclusivement, temporel sous prétexte que la suite matérielle des pages induit un ordre de la lecture qui est nécessairement celui de leur succession. Tout livre, à l'exception notable de la plupart des leporellos, s'appréhende certes dans le temps de la lecture, temps qu'impose la structure feuilletée particulière du livre occidental que les artistes, quand ils décident de recourir à ce médium pour eux inusité, cherchent à exploiter au mieux, non à briser. Cela ne veut pas dire pour autant que toute œuvre en forme de livre doive être elle-même temporelle², même si,



aussi une série de routes, routes de campagne (*local lanes*) en Angleterre, cette fois, dans la région de Bristol où habite l'artiste. Toutes sont photographiées du même point de vue qui en fait autant de perspectives fuyant en ligne droite du bas vers le haut de chaque page où elles se terminent chaque fois dans un virage, plus ou moins accentué, vers la droite ou vers la gauche. Aussi, loin que le point de fuite soit ici indication d'infini, ou, comme dans le livre précédent, invitation à continuer, il évoque plutôt l'arrêt forcé ou le retour en arrière auxquels contraint une perspective bouchée. La forte ressemblance des routes bitumées, accrue par le caractère répétitif de la

feuilletter les pages dans n'importe quel ordre puisque seule la répétition de la même attente déçue fait sens¹.

La leçon à tirer de la confrontation de ces deux derniers ouvrages est donc celle-ci : ni la structure matérielle du livre (commune à *Countless Stones* et à *Labyrinth*), ni le thème manifeste choisi (le chemin dans les deux publications) ne suffisent à rendre raison de la signification d'un livre d'artiste. Celle-ci tient à l'interrelation complexe, à définir à chaque fois, qui s'établit entre le motif (les chemins du Népal ne sont pas les chemins de la région de Bristol), son traitement particulier (les conditions de la prise de vue, par exemple) et son

1. En dépit de l'intérêt de ce livre, on ne s'explique pas la faveur exclusive dont il jouit dans le chapitre consacré aux livres d'artistes (« Appropriating Photography: The Artist's Photobook ») de l'ouvrage de Martin Parr et Gerry Badger, *The Photobook: A History*, London, Phaidon, 2006, vol. II, p. 152-153. Il est le seul de Richard Long à être retenu, ce qui a suffi à en faire le livre le plus cher de l'artiste!

2. Nous avons nous-même, dans une première analyse des rapports du livre et de la collection, cédé à cette simplification, plus satisfaisante pour l'esprit que conforme à la réalité des œuvres. Nous ne souscrivons plus à la conclusion intitulée « Plus qu'une collection, un livre » de notre article « Livres d'artistes et collection », paru dans *Nouvelles de l'estampe*, n° 118-119, octobre-novembre 1991, p. 13-14.

Richard Long*Planes of Vision. England 1983*

Aachen, Ottenhausen, 1983.

1 000 ex. 25 x 13 cm. 104 p.

Coll. particulière.

Richard Long*From Around a Lake*

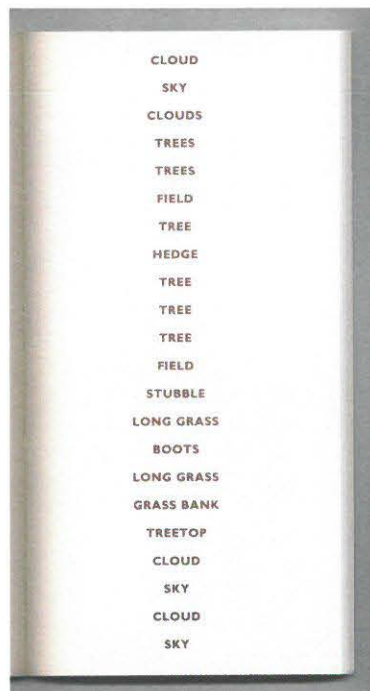
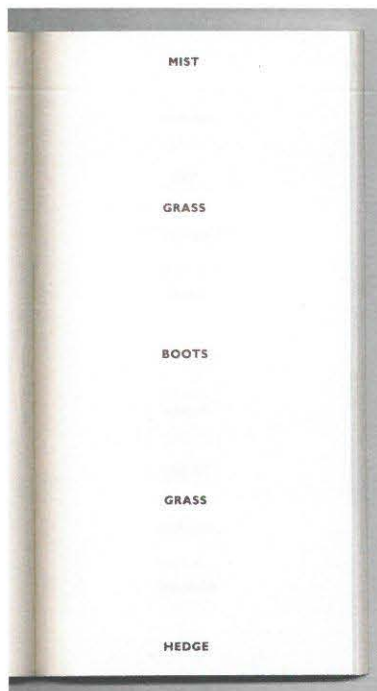
Amsterdam, Art & Project, 1973.

300 ex. 21 x 10 cm. 19 p.

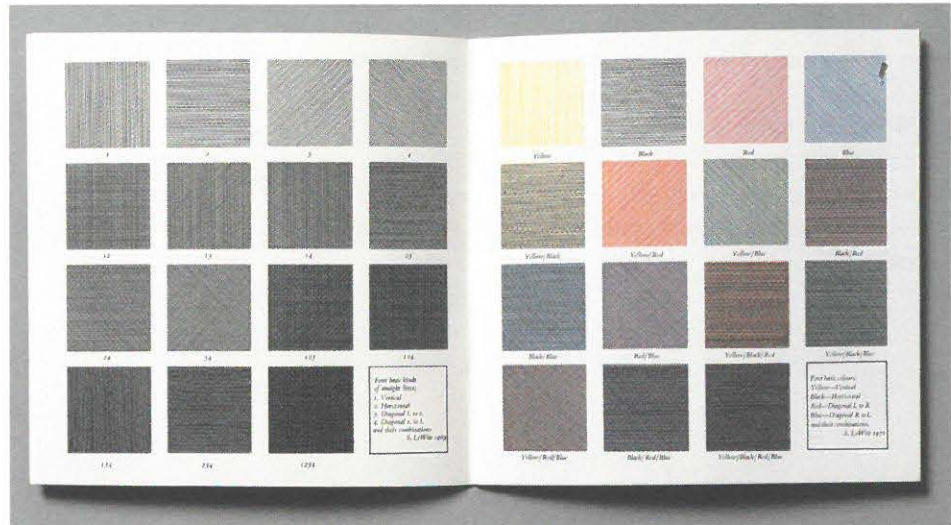
en vertu d'affinités naturelles entre les œuvres-livres et la structure séquentielle des feuillets d'un livre, c'est fréquemment le cas, y compris quand des livres d'artistes collectionneurs se transforment en livres de collectes. Ce chapitre a cherché à le montrer, en mettant en évidence la manière dont la temporalité de la lecture (ou du regard passant de page en page) peut donner accès aux accumulations, aux inventaires et aux collections proprement dites. Or, celles-ci ne réclament aucun lien de conséquence entre les pages, mais une simple consécution dont l'ordre importe peu et n'est pour le lecteur nullement contraignant car seul l'effet de masse est significatif.

Dès lors, si le livre présente inévitablement une séquence matérielle de pages, laquelle induit une durée de la lecture que concrétise le mouvement de la main qui tourne les pages l'une après l'autre, le sens de l'œuvre peut naître de la durée de la lecture sans que l'œuvre soit elle-même de nature temporelle. Il faut le temps de la lecture pour que s'impose l'aspect collectif de la mort dans les livres de Boltanski, le caractère inépuisable de la nature chez de Vries, le sentiment de l'objectivité et de l'universalité du constat chez les artistes collectionneurs en général. Pour autant, de tels livres ne sont pas en eux-mêmes soumis à une logique de développement continu, mais à celle, discontinue, de l'empilement ou du dénombrement, déjà rencontrée à propos de certains livres d'artistes Fluxus et conceptuels.

Il est bon d'insister sur cet hiatus possible entre la non-discursivité de l'œuvre et la discursivité du mode d'accès à l'œuvre avant de passer, dans le chapitre suivant, à des livres qui vont au contraire requérir la séquence des pages comme la forme par excellence d'œuvres *intrinsèquement* temporelles, pour lesquelles la lecture ne fera que reprendre à son compte le mouvement d'engendrement de l'œuvre au fil du livre.



CHAPITRE 6



SÉRIES ET RÉCITS

Il faut que le temps se constitue, soit toujours vu du point de vue de quelqu'un qui en est¹.

Maurice Merleau-Ponty

Car nous n'avons aucune idée de ce que serait une culture où l'on ne saurait plus ce que signifie « raconter »².

Paul Ricoeur

Ce chapitre se propose de traiter des rapports que le livre d'artiste entretient avec le temps. Dans le précédent, l'on a montré selon quelles modalités variées des livres peuvent servir un projet de conservation des traces. Mais, à quelques exceptions près³, ces livres de mémoire consistent précisément à arracher au temps les vestiges du temps. Au contraire, il est des livres dont la suite des pages répond à une autre nécessité que celle de l'archivage d'éléments présentés selon une logique prévalente de l'accumulation. En effet, cette propriété matérielle du codex, en vertu de laquelle la suite reliée des pages induit un certain ordre, offre la possibilité de l'utiliser comme support d'une durée orientée. En ce cas, l'ordre n'est plus celui, fondamentalement synchronique, du classement, mais celui, diachronique, d'une succession en développement. Chaque page intervient alors à un moment déterminé dans une succession d'apparitions et de disparitions qui lui attribue une inscription temporelle précise dans le processus qui définit l'unité du livre et lui donne son sens, dans la double acception du terme, herméneutique et téléologique. Dans cette perspective, il y

a forme artistique accomplie à partir du moment où s'opère une synchronisation entre la temporalité impliquée (enveloppée) dans la suite des pages et le temps de l'avènement de l'œuvre page après page, lequel revient à « expliquer » (développer) la première.

Dès lors, le livre d'artiste crée les conditions de la rencontre et, dans les meilleurs exemples, de la concordance, entre deux expériences de la temporalité : celle, objective, de la création et des étapes d'une œuvre en genèse ; celle, subjective, du récepteur qui, dans la durée de sa lecture, en reprend à son tour le déploiement. Et ce, par la vertu d'un schème temporel potentiellement inclus dans la structure même du livre. Ainsi la lecture n'est-elle plus seulement une expérience *dans* le temps (ce qu'est toute lecture), mais une expérience *du* temps comme dimension constitutive de l'œuvre. Alors, lire n'est pas simplement accéder progressivement à une œuvre, mais contribuer à son accomplissement selon les voies qu'elle propose.

Une fois encore, on ne peut que relever la coïncidence entre l'apparition des livres concernés et une mutation particulière qui affecte l'art des années

1. Maurice Merleau-Ponty, « Notes de travail », in *Le Visible et l'Invisible*, op. cit., p. 237.

2. Paul Ricoeur, *Temps et Récit*, tome II, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1991, p. 58.

3. Cf. *supra*, chapitre cinquième, § « Espace de la collection, temps de la collecte ».

soixante et soixante-dix dans son ensemble. Pas plus ici que précédemment ils n'en sont un simple effet, mais bien l'un des instruments. La mutation en question tient à l'importance nouvelle accordée à la temporalité dans les arts plastiques, traditionnellement arts de l'espace¹. C'est dans ces années, en effet, que la durée devient pour nombre d'artistes une composante de l'œuvre, laquelle tend à exister dans le développement d'un processus plutôt que dans la réalisation d'un produit. C'est bien évidemment le cas pour l'art de la performance ou du happening qui, dans une action, insiste sur son déroulement. Mais ce ne l'est pas moins pour toutes les formes d'art sériel qui reposent elles aussi sur l'exploration progressive des possibilités combinatoires d'un ensemble de données visuelles. Ce l'est encore pour ce qu'on appellera l'« art narratif », lequel, à l'aide d'images en séquence ou de fictions illustrées, ébauche ou construit des récits suivant une progression ménagée de page en page. Ce n'est pas le moindre intérêt d'une interrogation sur le livre d'artiste du point de vue de l'expression de la temporalité que d'amener à établir des passerelles inattendues entre des esthétiques qu'en principe tout oppose, celles du minimalisme – non-figuratif, non-narratif, impersonnel – et de l'art narratif – concret, fictionnel, subjectif².

Mais peut-être cette opposition elle-même n'est-elle pas aussi solide que nous pouvions le penser en première analyse : dans ses dernières années, en 2003, Sol LeWitt, très critique envers la sclérose formaliste de l'Art minimal, a affirmé que le récit était présent dans son œuvre dès le début : « Ce que j'ai fait, à l'origine, ce fut d'utiliser le carré, le cube, etc., pour faire un récit [*to make a narrative*], un récit en termes de systèmes ; le récit était à comprendre, non pas à voir³. » Là est sans doute l'opposition véritable : elle sépare le narratif de type conceptuel (où la perception est secondaire

et la compréhension des conditions de développement du système essentielle) et le récit proprement dit, à voir et à lire, comme toute histoire illustrée. Il n'en reste pas moins que l'évolution des livres de Sol LeWitt est remarquable, qui mène de l'abstraction sérielle de la plus stricte obéissance minimaliste vers des formes de narrativité prenant appui sur des séquences d'images photographiques de la réalité. Évolution d'autant plus intéressante pour nous qu'elle n'est visible que dans ses livres, nullement dans ses autres œuvres, dessins muraux ou sculptures, qui ont aussi changé mais dans une direction différente, non narrative mais lyrique.

SOL LEWITT, POUR INTRODUIRE

Le catalogue des livres et publications d'artiste de Sol LeWitt (1928-2007) comporte quelque soixante-quinze titres⁴. Le premier, mince plaquette carrée, forme appelée à être celle de la plupart des livres de l'artiste américain, date de 1967 et s'intitule *Serial Project #1*, 1966. Il ne paraît pas de façon indépendante, mais comme « section 17 » du numéro 5-6 d'*Aspen Magazine* (1967). En vérité, cette première publication n'est pas à proprement parler un livre d'artiste, du genre de ceux qui suivront bientôt, mais le petit catalogue d'une sculpture réalisée à la Dwan Gallery de Los Angeles, en avril 1967. Pour cette raison, il comporte une description de la manière de construire l'œuvre, des schémas explicatifs, des photographies de maquettes des éléments de la sculpture et de l'installation finale dans la galerie, ainsi qu'une page de croquis et de calculs manuscrits.

L'intérêt de ce catalogue est cependant pour nous dans la déclaration liminaire où LeWitt expose sa conception de l'œuvre et de la fonction de l'artiste. Elle permet d'emblée de comprendre quel rôle le livre va pouvoir occuper

1. Sur l'importance de la dimension du temps dans la création contemporaine, cf. Margarethe Jochimsen, « Le temps dans l'art d'aujourd'hui : entre la borne et l'infini », in *L'Art et le Temps. Regards sur la quatrième dimension*, catalogue d'exposition, Bruxelles, Société des expositions du Palais des beaux-arts, 1985, p. 219-239. Décevant quant à l'élaboration théorique, l'article présente néanmoins un panorama très complet des œuvres concernées.

2. Au risque de donner à ce chapitre, composé de deux volets en diptyque, « séries » et « récits », une longueur inhabituelle.

3. Sol LeWitt, dans un entretien avec Saul Ostrow (*Bomb Magazine*, n° 85, Fall 2003), cité par Saul Ostrow dans « LeWitt's Conceptualism: Just Beneath the Surface », in *Sol LeWitt: 100 Views*, ed. Susan Cross and Denise Markonish, North Adams (MA), MASS MoCA ; New Haven, Yale University Press, 2009, p. 87, note 1. Cf. aussi, extrait du même entretien, cité *ibid.*, p. 88, note 4 : « [L'art des années soixante] a libéré l'art du formel et de l'esthétique comme moyen ou comme fin. Il a permis à l'art d'évoluer vers le narratif, il a fait un art capable de créer des histoires [*to create stories*]. Ainsi, au lieu de l'esthétisme et du formalisme modernistes, l'art s'est politisé, puis socialisé, puis sexualisé, comme nous le voyons aujourd'hui. »

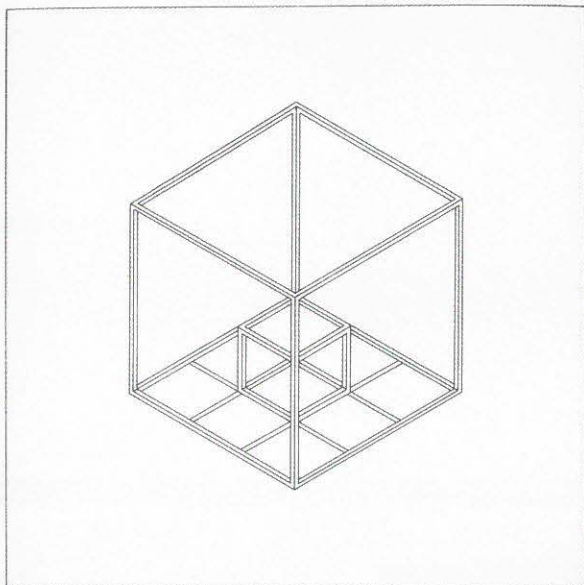
4. Il existe plusieurs catalogues des livres de l'artiste, d'inégal intérêt. *Sol LeWitt. Books. 1966-1990* (Frankfurt am Main, Portikus ; Köln, Buchhandlung Walther König, 1990) est très peu utile : il ne comporte qu'une simple liste des livres, où sont d'ailleurs parfois incluses des publications qui ne sont pas des livres d'artiste (par exemple, *Isometric Drawings*, New York, Paula Cooper Gallery and John Weber Gallery, 1982 ; *Piramidi*, Torino, Marco Noire, 1986 ; *Gekippte Formen*, Münster, Westfälischer Kunstverein, 1987), tandis qu'un vrai livre d'artiste comme *Location of Three Geometric Figures* (1974) n'y est pas mentionné. Cette liste est précédée de photographies de pages de certains livres, sans commentaire ni notice. Ces reproductions elles-mêmes sont trompeuses : elles laissent parfois supposer que toutes les pages d'un livre sont reprises, ce qui n'est pas souvent le cas, et elles sont privées des instructions liminaires dont l'énoncé fournit la *ratio essendi* autant que la *ratio cognoscendi* du livre. Depuis la première édition de notre livre est heureusement paru un catalogue raisonné digne de ce nom et bien illustré, établi par Giorgio Maffei et Emanuele De Donno : *Sol LeWitt. Artists' Books*, Sant'Eraclio di Foligno (It.), VIAINDUSTRIE, 2009. On renverra aussi à deux petits catalogues d'exposition consacrés aux livres : *Pick up the Book Turn the Page and Enter the System: Books by Sol LeWitt*, par Betty Bright, Minneapolis, Minnesota Center for Book Arts, 1988 ; *Sol LeWitt. Systeme in Buchform*, par Guy Schraenen, Bremen, Neues Museum Weserburg, 1994.

Sol LeWitt

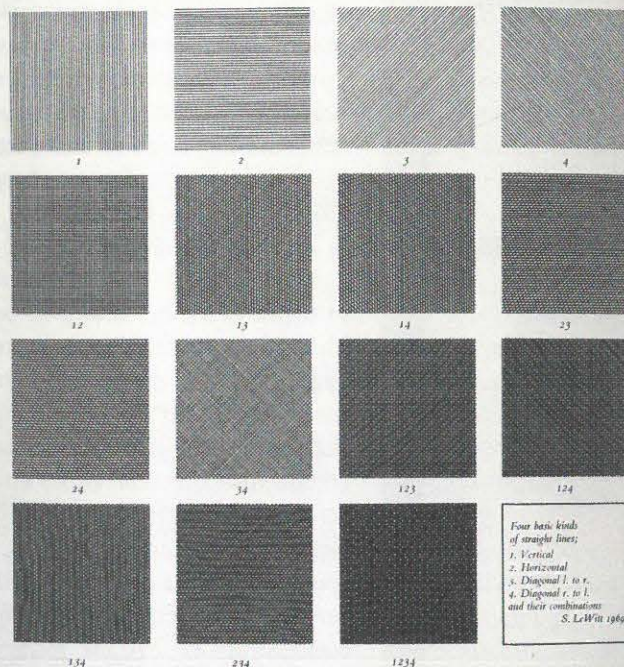
Serial Project #1, 1966.
Inclus dans *Aspen Magazine*, n° 5-6, 1967.
20,5 x 20,5 cm. 12 p.

Sol LeWitt

Four Basic Kinds of Lines & Colour
London, Lisson Gallery, [circa 1971].
20 x 20 cm. 36 p.



Serial compositions are multipart pieces with regulated changes. The differences between the parts are the subject of the composition. If some parts remain constant it is to punctuate the changes. The entire work would contain subdivisions which could be autonomous but which comprise the whole. The autonomous parts are units, rows, sets or any logical division that would be read as a complete thought. The series would be read by the viewer in a linear or narrative manner (1 2 3 4 5; A B C C C; 1 2 3, 3 1 2, 2 3 1, 1 3 2, 2 1 3, 3 2 1) even though in its final form many of these sets would be operating simultaneously, making comprehension difficult. The aim of the artist would not be to instruct the viewer but to give him information. Whether the viewer understands this information is incidental to the artist; he cannot foresee the understanding of all his viewers. He would follow his predetermined premise to its conclusion avoiding subjectivity. Chance, taste, or unconsciously remembered forms would play no part in the outcome. The serial artist does not attempt to produce a beautiful or mysterious object but functions merely as a clerk cataloging the results of his premise.



Four basic kinds of straight lines:
1. Vertical
2. Horizontal
3. Diagonal l. to r.
4. Diagonal r. to l.
and their combinations
S. LeWitt 1969



Four basic colours:
Yellow—Vertical
Black—Horizontal
Red—Diagonal L to R
Blue—Diagonal R to L
and their combinations.
S. LeWitt 1971

Sol LeWitt***Arcs and Lines***

Lausanne, Editions des Massons;

Paris, Yvon Lambert, 1974.

20,4 x 20,4 cm. 56 p.

***The Location of Straight, Not-Straight
& Broken Lines and All Their Combinations***

[New York], John Weber Gallery, 1976.

20,4 x 20,4 cm. 16 p.

Five Cubes on Twenty-Five Squares

Bari, Bonomo Gallery, 1978.

20,2 x 20,2 cm. 100 p.

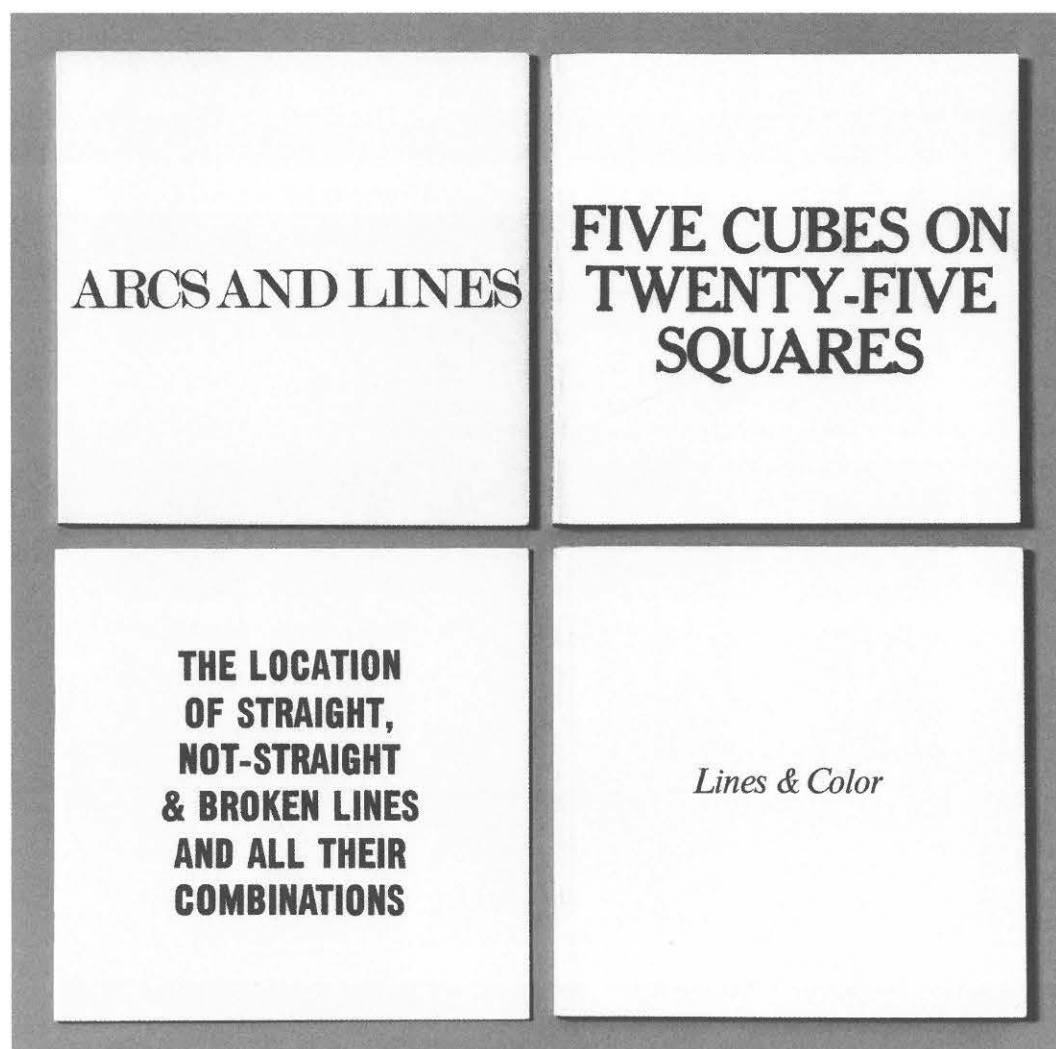
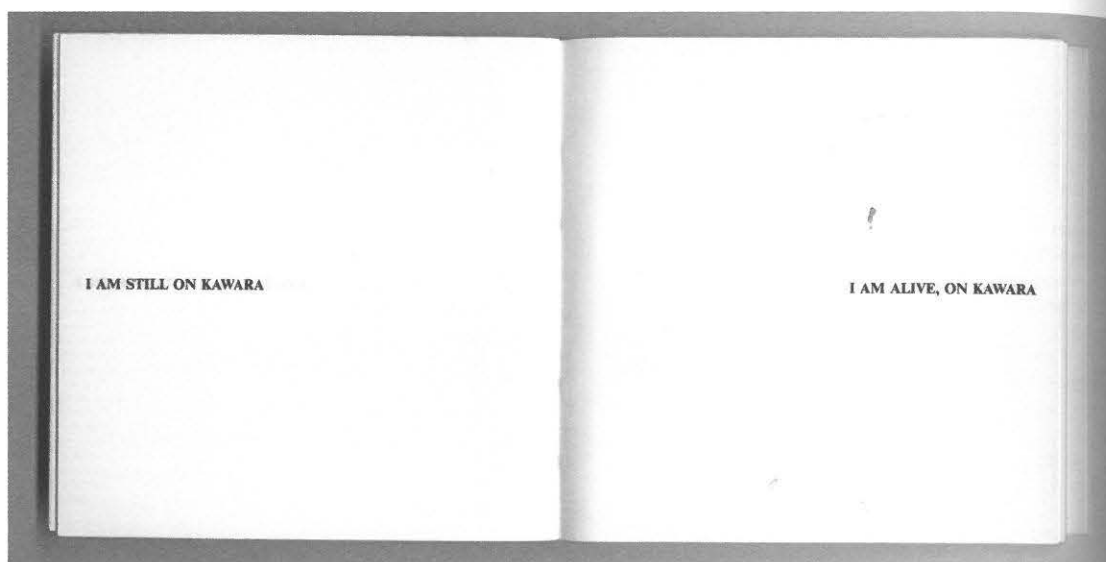
Lines & Color

Zurich, Annemarie Verna;

Bari, Marilena Bonomo;

Basel, Rolf Preisig, 1975.

20,3 x 20,3 cm. 72 p.



dans une telle esthétique. « Les compositions sérielles sont des pièces multipartites où les changements sont réglés. Les différences entre les parties sont le sujet de la composition. Si certaines parties demeurent constantes, c'est pour ponctuer les changements. *L'œuvre entière contient des subdivisions qui pourraient être autonomes mais qui comprennent le tout.* Les parties autonomes sont des unités, des rangées, des ensembles ou n'importe quelle division logique pouvant être lue comme une pensée complète. *La série est lue par le spectateur d'une manière linéaire ou narrative* (1 2 3 4 5; A B B C C C; 1 2 3, 3 1 2, 2 3 1, 1 3 2, 2 1 3, 3 2 1) même si dans sa forme finale beaucoup de ces ensembles opèrent simultanément, rendant la compréhension difficile. Le but de l'artiste n'est pas d'instruire le spectateur mais de l'informer. Que le spectateur comprenne ou non cette information est secondaire pour l'artiste; il ne peut pas prévoir la manière dont tous ses spectateurs vont comprendre. Il suit ses prémisses prédéterminées jusqu'à leurs conclusions en évitant toute subjectivité. Le hasard, le goût, ou les formes inconsciemment gardées en mémoire ne jouent aucun rôle dans le résultat. *L'ar-*

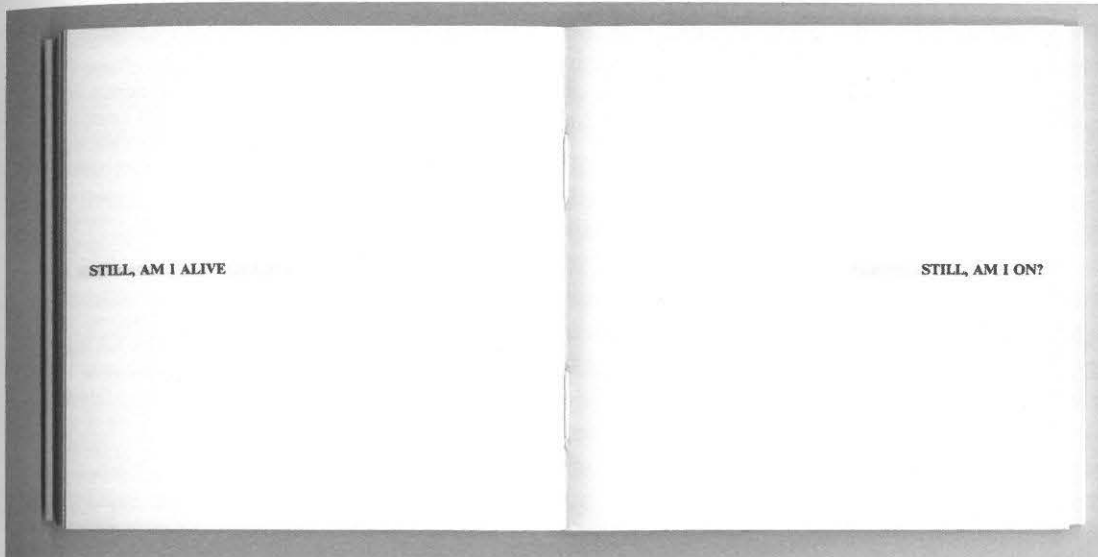
Sol LeWitt

VARIATIONS ON I AM STILL ALIVE ON KAWARA

Firenze & Lugo, Exempla & Exit & Zona Archives, 1988.

350 ex. 12 x 12 cm. 80 p.

Coll. particulière.



tiste sériel n'essaie pas de produire un objet beau ou mystérieux, mais fonctionne purement et simplement comme un employé cataloguant les résultats de ses prémisses¹. »

On a souligné en italique trois passages, car ils sont cruciaux pour les livres futurs et l'on peut par anticipation les leur appliquer: unités apparemment autonomes (notamment, la page) qui ne se comprennent cependant que dans leur dépendance à la totalité qui les inclut (en l'occurrence, le livre); discursivité de la « lecture » (et non vision simul-

tanée) de l'œuvre, ce qui signifie que le temps est, même pour la sculpture dont il est ici question, plus décisif que l'espace; effacement de l'artiste derrière le système qu'il a défini mais qu'il laisse se réaliser mécaniquement et dont il se borne à enregistrer les effets. Or, le livre offre une capacité d'enregistrement mécanique idéale: au cours des années suivantes, la plupart des publications de LeWitt comportent un titre sur la couverture qui, développé sur la première page, fournit les instructions simples dont l'application va suffire à engendrer l'ouvrage, auto-développement complet des possibilités du système initial. Par exemple: « *All combinations of arcs from four corners, arcs from four sides, straight lines, not-straight lines, and broken lines* » (*Arcs and Lines*, 1974). Au début, ce sont essentiellement des permutations ou des variations réglées de lignes (*Four Basic Kinds of Straight Lines*, 1969; *Arcs, Circles and Grids*, 1972), de lignes et de couleurs (*Four Basic Kinds of Lines & Colour*, 1971; *Lines & Color*, 1975; *Color Grids*, 1977), de cubes (49 *Three-Part Variations Using Three Different Kinds of Cubes*, 1969; *Incomplete Open Cubes*, 1974; *Five Cubes on Twenty-Five*

Squares, 1978), ces derniers obtenus à partir du carré, module de base choisi pour sa neutralité et sa simplicité (*Modular Drawings*, 1976). Une seule fois, ce sont des mots, lorsque LeWitt désarticule la phrase qu'On Kawara signe sur chacun de ses envois de télégrammes et qu'il en permute les termes suivant toutes leurs recompositions syntaxiques possibles dans un petit livre carré très pur (*VARIATIONS ON I AM STILL ALIVE ON KAWARA*, 1988), qui est un hapax² dans une production toujours visuelle.

Il reste que cette visualité des livres de Sol LeWitt, beaucoup plus diversifiée que ne peut le laisser supposer l'apparente monotonie de l'énumération précédente, est toujours la traduction d'une « idée », différente pour chaque livre. Une idée? plus précisément le programme qui va engendrer l'œuvre, le système des combinaisons réglées entre un petit nombre d'éléments plastiques élémentaires (verticales, horizontales, diagonales et arcs de cercle) et éventuellement les quatre couleurs de l'imprimerie (jaune, rouge, bleu, noir), auxquelles s'ajoute parfois le blanc (comme dans *Lines in Two Directions and in Five Colors on Five Colors With All Their Combinations*, 1981,

1. Non paginé. Nous soulignons.

2. Cet hapax a une explication: le livre résulte de la contribution de Sol LeWitt au numéro de *Studio International* de juillet-août 1970 que Seth Siegelaub avait transformé en un espace de création artistique en offrant un certain nombre de pages à des critiques chargés d'y faire intervenir des artistes (cf. *supra*, chapitre quatrième, § « L'année 1969, pour introduire »). Sol LeWitt intervint dans les pages confiées à Lucy Lippard qui avait imposé la règle suivante: chacun devait travailler à partir de l'œuvre proposée par le précédent dans l'ordre alphabétique. Or, Sol LeWitt venait après On Kawara. Il imprima donc en trois colonnes et dans les trois langues de la revue toutes les permutations possibles des éléments de la formule d'On Kawara: I AM STILL ALIVE.

1988). Cette « idée », ce sont donc les consignes imprimées à la première page du livre¹ qui l'énoncent. Mais le livre n'en est pas la seule actualisation possible; il en est une manifestation sensible parmi d'autres. Ce qu'énonce l'artiste sans ambiguïté dans le quinzième aphorisme des *Sentences on Conceptual Art* qu'il convient de rappeler: « Puisque aucune forme n'est intrinsèquement supérieure à une autre, l'artiste peut se servir de n'importe quelle forme, depuis une expression verbale (écrite ou parlée) jusqu'à la réalité physique, à égalité². » Qu'on ne se méprenne pas: Sol LeWitt ne soutient nullement, ce que ferait un conceptuel, que l'idée se suffit à elle-même, qu'elle est l'œuvre. Jamais l'idée n'est livrée telle quelle, sans sa réalisation perceptible, sans une de ses versions visibles, serait-il plus exact de dire³. Ou presque jamais: si tel est cependant le cas, elle est exprimée à l'imperatif, prescription étant faite au lecteur d'effectuer l'œuvre une fois qu'il a pris connaissance des conditions de son engendrement. Par exemple (et c'est l'un des deux que nous connaissions, avec le suivant), dans un numéro de la revue new-yorkaise *Avalanche*, LeWitt propose deux *Page Drawings*. Voici l'un de ces deux « dessins sur page », imprimé au centre sur quatre lignes formant un bloc rectangulaire: « Sur cette page, avec un crayon ou un stylo, tracez des lignes partant de chaque voyelle de ce paragraphe et allant à chaque coin de cette page⁴. »

Un LeWitt conceptuel ferait un livre en en donnant simplement le titre, composé comme de coutume des directives nécessaires à la réalisation de l'œuvre. *Plan pour un livre d'art conceptuel* (1971)⁵ contient une proposition voisine de la précédente, enjoignant de relier avec un crayon toutes les lettres *a* d'une page avec des lignes droites, puis faisant varier des consignes du même ordre, sur sept autres pages. Toutefois, pour avoir écrit diverses déclarations portant sur un art où la conception est fondamentale, LeWitt n'est pas pour autant un ar-

tiste « conceptuel » au sens rigoureux et rigoriste du terme, et ses livres, comme ses autres œuvres, s'adressent de manière sensible à l'œil. Prenant acte de cela comme d'un reniement, un critique américain, déçu en fait dans ses convictions personnelles, a très tôt condamné ce « conceptualisme hédoniste » au nom du « conceptualisme épistémologique⁶ ». Pour LeWitt, il n'a jamais été question d'éliminer la perception au profit de l'idée, mais, dans la mise en œuvre concrète de l'idée, d'éliminer l'expression de la subjectivité artistique et des décisions arbitraires qui vont de pair. D'où le privilège conféré à la pensée plutôt qu'à la fabrication ou à la facture dans la création, LeWitt comparant sa fonction d'artiste à celle du compositeur en musique, lequel laisse en général à d'autres le soin d'exécuter sa composition: cette théorie, explique-t-il rétrospectivement, « proposait de concevoir l'artiste à la fois comme un penseur et comme un créateur d'idées plutôt que comme un artisan. D'autres, peut-être plus capables, pouvaient exécuter le projet de l'artiste. Par analogie avec la musique on pouvait dire que l'artiste tenait le rôle du compositeur plutôt que celui de l'exécutant⁷. »

Ainsi l'acte créateur est-il tout entier dans les mots qui forment les données de l'œuvre et dont l'artiste assume l'entière responsabilité, tandis que, comme on le sait, leur traduction visible est confiée la plupart du temps à des assistants qui, par exemple, tracent les *wall drawings* chaque fois que nécessaire, en respectant les directives notifiées une fois pour toutes par l'artiste. La création consiste en l'écriture de la partition; il n'en reste pas moins qu'une partition non exécutée n'aurait d'existence que théorique, et non artistique. Dès lors, l'effectuation des instructions verbales, le monnayage de l'idée dans le temps de son déploiement réel ne sont ni superflus ni facultatifs: s'ils ne doivent pas introduire de modification dans le concept, si « l'exécution est une formalité [*perfunctory affair*] », et si « l'idée devient

1. Dans quelques rares livres tels que *The Location of Eight Points* (1974) et *The Location of Lines* (1974), comme dans les dessins de la série *Location*, les instructions se développent de concert avec leur exécution, page après page. Ce ne sont pas les livres visuellement les plus réussis car les mots y prennent proportionnellement plus de place que les formes. Ni les plus satisfaisants car ils rompent avec ce qui fait l'un des intérêts de la production de LeWitt: la fécondité créatrice d'une « idée » simple, soit le principe d'économie cher à la métaphysique leibnizienne, ou encore à celle de Guillaume d'Occam (cf. Paul Lebeer, « Le Minimal Art ou le rasoir d'Occam », *xx^e siècle*, n° 41, décembre 1973, p. 143), et bien plus tard à l'esthétique du Bauhaus (« *Less is more* »), avant que l'art dit minimal n'en fasse également son bien. Dans le cas de ces livres, c'est l'inverse qui se passe: les instructions sont compliquées et le résultat visuel très simple. « Je les considère comme ma poésie », a écrit LeWitt à leur propos dans une correspondance avec Andrea Miller-Keller (« Excerpts from a Correspondence 1981-1983 », in *Sol LeWitt: Wall Drawings 1968-1984*, catalogue d'exposition par Susanna Singer, Amsterdam, Stedelijk Museum; Eindhoven, Van Abbemuseum; Hartford Ct., Wadsworth Atheneum, 1984, p. 20).

2. Sol LeWitt, « Sentences on Conceptual Art », *loc. cit.* (repris en anglais dans *L'Art conceptuel, une perspective*, *op. cit.*, p. 201 et en français, dans une traduction insuffisamment précise, dans *Art conceptuel. Une entologie*, *op. cit.*, p. 440). Notre traduction.

3. Notons au passage que « forme » est manifestement ici l'équivalent de « medium », non de forme artistique à proprement parler, laquelle est susceptible de plus ou moins grande réussite (cf. la notion de « forme optimale », *infra*).

3. Rappelons que c'est l'exemple de l'architecte (qui ne construit pas lui-même ce dont il fait les plans) qui est à l'origine de cette conception de la création. Sol LeWitt a travaillé dans l'équipe d'I. M. Pei en 1955-1956.

4. Sol LeWitt, « Page Drawings », *Avalanche*, n° 4, Spring 1972, p. 18. Le second dessin du même genre lui fait face (p. 19).

5. Sol LeWitt, *Plan für ein Konzept Kunst Buch*, 1971, pages d'artiste pour l'ouvrage de Klaus Honnef, *Concept Art*, Köln, Phaidon, 1971, p. 132-140. Une première version, différente, est mentionnée par Lucy Lippard, dans *Six Years*, [...], *op. cit.*, p. 141.

6. Robert Pincus-Witten, « Sol LeWitt: Word <—> Object », *Artforum*, February 1973 (repris en traduction française sous le titre « Sol LeWitt: mot <—> objet », in *Regards sur l'art américain des années soixante*, anthologie critique établie par Claude Gintz, Paris, Territoires, 1979, respectivement p. 101 et 97).

7. Sol LeWitt, in *Sol LeWitt*, catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 1978, p. 77. Ce catalogue, dont la maquette a été dessinée par Sol LeWitt, reprend tous ses écrits déjà publiés et contient de précieux commentaires inédits de l'artiste sur ses œuvres. Un extrait en est publié dans *Art minimal I*, catalogue d'exposition, Bordeaux, CAPC musée d'Art contemporain, 1985, p. 51.

une machine qui fabrique l'art », comme le dit un des « Paragraphes sur l'art conceptuel¹ », en un mot, si la facture est sans signification artistique, il n'en reste pas moins que « le plan existe en tant qu'idée mais a besoin d'être mis sous sa forme optimale² ». Par exemple, poursuit en substance l'artiste, des idées de dessins muraux qui resteraient à l'état d'idées seraient contradictoires avec l'idée même de dessin mural. Exister de manière optimale pour l'idée artistique mesure la différence entre l'art et la pensée de l'art, entre l'œuvre et son protocole. La perfection artistique de l'idée requiert certaine forme, plus adéquate que d'autres, également possibles.

À partir de là on demandera à quelles conditions le livre peut légitimement prétendre au statut de « forme optimale ». Pour répondre à cette question, nous partirons de notre perplexité à la lecture de deux affirmations peu compatibles de Clive Phillipot, dans le même passage d'un article. « Le principal attribut des livres de LeWitt, écrit celui qui est alors le bibliothécaire responsable du fonds des livres d'artistes au MoMA, est commun à tous les livres : la dépendance par rapport à la séquence, qu'il s'agisse d'une séquence de familles de signes ou d'objets, ou bien de séries isolées ou permutées qui ont un commencement et une fin définis. Bien que les livres soient une forme commode pour présenter de telles séquences, le

contenu du travail de LeWitt est rarement intrinsèquement dépendant de la structure du livre; en fait, beaucoup de ses livres se réduisent à de la documentation de travaux faits dans d'autres media. » Quelques lignes plus bas, Clive Phillipot ajoute cependant ceci, qui ne laisse pas de surprendre : « Bien que ses livres n'exploitent en général que les propriétés séquentielles du livre, *LeWitt a, à maintes reprises, réalisé des travaux spécifiquement pour ce medium, et les résultats ont été extrêmement réussis*³. »

Comment peut-on soutenir sans contradiction que LeWitt parvient avec succès à travailler « spécifiquement » pour le medium livre et en même temps affirmer que ses livres sont « de la documentation de travaux » conçus pour d'autres supports ? Problème subsidiaire : comment des travaux spécifiquement faits pour le livre, au surplus « extrêmement réussis », peuvent-ils n'être pas « intrinsèquement dépendants de la structure du livre » ? Est-il d'ailleurs si évident que « la dépendance par rapport à la séquence » soit une propriété commune à tous les livres, ce dont le chapitre précédent nous a permis de douter ?

Pour tenter d'éclaircir les problèmes sous-jacents à ces questions, et y apporter des éléments de résolution, on se fondera sur ce qu'il est permis de tenir pour le premier livre d'artiste de LeWitt, matrice de tous ceux qui ont été cités plus haut, et lié, comme beaucoup d'entre eux aussi, à des dessins muraux, eux-mêmes souvent préparés au début par des dessins sur le papier. Il s'agit de la contribution de LeWitt au *Xerox Book*, édité par Siegelau en 1968. Il importe peu que ce livre soit en fait constitué de sept petits livres différents, réunis par le projet de l'éditeur de confronter sept artistes minimalistes et conceptuels avec les possibilités offertes à leur art par la reproduction en photocopie⁴. Sur les vingt-cinq pages qui lui sont réservées comme à chacun, LeWitt expose une à une toutes les combinaisons possibles de la disposition, dans un espace carré, de quatre sections carrées

de surface égale, séparées par une mince croix blanche et elles-mêmes divisées en quatre carrés égaux mais accolés, hachurés de lignes soit horizontales, soit verticales, soit en diagonales de droite à gauche, soit en diagonales de gauche à droite. Il y a vingt-quatre configurations successives sur chacune des vingt-quatre pages numérotées et la dernière page disponible, la vingt-cinquième, donne le schéma des permutations effectuées. Aussi bien la technique sérielle de la photocopie que la numérotation des pages en un cahier autonome, sinon en un livre véritable, conviennent à l'esprit d'une œuvre fondée tout entière sur la modification progressive et réglée d'une configuration de départ, conjuguant différence et répétition.

Le livre paraît en décembre 1968 ; le dessin mural de même motif que la contribution de LeWitt, le premier dans son œuvre, a été réalisé par l'artiste le mois précédent, sur les murs de la Paula Cooper Gallery. Il n'y a pas de sens à rechercher lequel, du dessin mural ou du livre, précéda l'autre. Ils ont manifestement été conçus conjointement, pour le mur et pour la page, et préparés par un dessin comme le sera la série assez voisine, réalisée quelques mois plus tard, en 1969, pour l'exposition de Berne « Quand les attitudes deviennent formes », série qui joue sur les permutations de carrés comme dans le *Xerox Book* et, par ailleurs, sur les superpositions de hachures et donc sur la densité changeante des lignes. On se souvient du quinzième aphorisme, affirmant qu'« aucune forme n'est intrinsèquement supérieure à une autre ». Il s'ensuit qu'entre le dessin préparatoire, le dessin mural ou le livre imprimé d'un même projet, la relation n'est pas de reproduction ni de subordination. On lit en effet ceci, écrit à la main sous le dessin à l'encre préparatoire au dessin mural pour la galerie Paula Cooper : « Ni le dessin mural, ni ce dessin à l'encre, ni la reproduction photographique du dessin mural ne sont définitifs, mais tous ont une importance égale⁵. »

1. Sol LeWitt, « Paragraphs on Conceptual Art », *Artforum*, vol. V, n° 10, Summer 1967, repris dans *Sol LeWitt*, catalogue du MoMA, op. cit., p. 166-167. Notre traduction. Traduction française (imparfaite) sous le titre « Alinéas sur l'art conceptuel » dans *Art en théorie 1900-1990*, une anthologie par Charles Harrison et Paul Wood, trad. sous la direction d'Anne Bertrand et Anne Michel, Paris, Hazan, 1997, p. 910-913.

2. Sol LeWitt, « Doing Wall Drawings », *Art Now*, vol. III, n° 2, June 1971, cité dans Lucy Lippard, *Six Years*. [...]. op. cit., p. 201.

3. Clive Phillipot, « Some Contemporary Artists and Their Books », loc. cit., successivement p. 110 et 111. Nous soulignons.

4. Cf. *supra*, chapitre premier, § « Aux origines du livre d'artiste ».

5. Dessin reproduit notamment dans *Sol LeWitt*, catalogue du MoMA, op. cit., p. 93 et dans *Sol LeWitt: Wall Drawings 1968-1984*, op. cit., p. 28.

Sol LeWitt

Contribution au *Xerox Book*

New York, Seth Siegelaub / John W. Wendler, 1968.

1 000 ex. 27,7 x 20,6 cm. 370 p.

Du livre il est fait mention indirectement, à travers la référence à la reproduction du dessin. À juste titre, Lawrence Alloway écrit des ouvrages de LeWitt qu'ils sont « l'une des formes facultatives [*optional forms*] de ses concepts », ajoutant : « Ce ne sont pas des explications, mais des versions aphoristiques des principes démontrés d'un bout à l'autre sous d'autres formes. » Mais on peut aussi bien soutenir l'inverse, car certains livres sont la version développée et complète de ce qui apparaît partiellement sur les murs ou encore verbalement dans les énoncés. Aussi la plus juste expression pour en situer la pertinence est-elle sans doute celle de « système parallèle¹ », parallèle aux dessins ou aux sculptures. Quel sens donner à ce parallélisme ? L'écart dans l'homologie ménage l'hy-

pothèse d'une certaine autonomie du support à l'égard de l'idée et suppose réciproquement une certaine adaptabilité de l'idée au support. Il est de ce point de vue intéressant de relever quelques-unes des notes destinées à préciser, en marge du croquis préparatoire, la manière dont devra être exécuté le dessin mural de l'exposition de Berne² : « Les carrés peuvent être arrangés en carré (comme ici) ou en ligne, *selon l'espace utilisé*. » Cette adaptation de l'idée au support disponible a pour conséquence que les caractéristiques de ce dernier ne sont pas indifférentes à l'œuvre ; s'il est vrai que « le dessin mural devient une partie du mur », et non un dessin accroché à un mur, il doit intégrer non seulement la muralité du mur en général, ses propriétés spécifiques, mais aussi ses propriétés contingentes, élevées au rang de caractéristiques intrinsèques : « Les propriétés du mur, hauteur, longueur, couleurs, matériau, conditions et défauts architecturaux, font partie intégrante du dessin mural³. » Enfin, une telle intégration implique également que le sort de l'œuvre soit subordonné à celui du support : « L'œuvre peut être effacée, lavée, ou recouverte de peinture. Si l'on voulait le même projet [*design*], on le répéterait à un endroit déterminé [*specified*]. »

Ces considérations peuvent s'appliquer *mutatis mutandis* au livre. Implicitement, elles semblent d'ailleurs inspirer le jugement sévère que LeWitt porte sur sa participation au *Xerox Book*. Il considère qu'elle a été un échec parce qu'il « n'a senti [*feel*] ni la page, ni la technique de reproduction » et s'est borné à « traduire d'un medium à un autre » ses dessins au lieu de les « transformer » en fonction du livre⁴. Au contraire, un livre de 1969, *Four Basic Kinds of Straight Lines*, le premier livre qui ne soit ni un catalogue comme *Serial Project #1*, ni une publication comprise dans un ouvrage collectif comme le *Xerox Book*, est la « transformation » d'une partie du projet pour l'œuvre murale de Berne : la disposition en

carré prévue pour l'exposition est transformée en une suite dont la linéarité est plus conforme à la nature de l'espace offert par le livre. Même si une galerie impose ses murs tels qu'ils sont, tandis que le livre est construit de toutes pièces en fonction de l'idée à exécuter, il n'en reste pas moins que le choix du livre implique *de facto* une distribution de l'espace spécifique, inséparable de la définition du livre en général. Il y a donc un effet structurant du livre, comme du mur de la galerie.

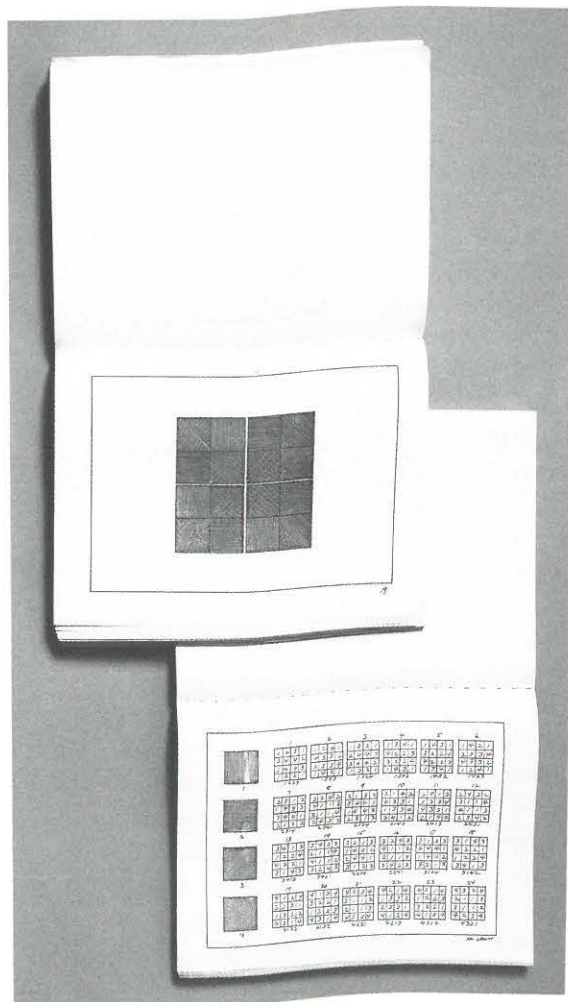
La différence entre la galerie et le livre est cependant que le second, en tant qu'il est le produit d'un vouloir qui le fait exister pour ainsi dire *ex nihilo*, ne fera aucune part à des propriétés contingentes. Alors que les particularités accidentelles des murs de la galerie sont acceptées, les dimensions du livre, la qualité du papier, le nombre de pages, par exemple, sont voulus. Une maquette décide en effet du format du livre et de sa mise en page en fonction de son contenu. Autrement dit, à la différence du mur, le support du livre n'est pas seulement structurant, il est aussi structuré par le contenu. On dira que

1. Lawrence Alloway, « Sol LeWitt: Modules, Walls, Books », *Artforum*, avril 1975, p. 41 pour les deux citations.

2. On le trouvera reproduit dans le catalogue *When Attitudes Become Form*, op. cit., non paginé (classement alphabétique par nom d'artiste) ou dans Imeline Lebeer, « Sol LeWitt », *Chroniques de l'art vivant*, n° 25, novembre 1971, p. 12. Sauf mention particulière, les citations suivantes proviennent de ce croquis. C'est nous qui soulignons.

3. Sol LeWitt, « On Wall Drawings », in *Sol LeWitt*, catalogue d'exposition, Den Haag, Haags Gemeentemuseum, 1970 (traduction empruntée à un extrait publié dans « Sol LeWitt. Textes inédits en français », *Chroniques de l'art vivant*, n° 25, novembre 1971, p. 13).

4. Sol LeWitt, cité par Lucy Lippard, « The Structures, the Structures and the Wall Drawings, the Structures and the Wall Drawings and the Books », in *Sol LeWitt*, catalogue du MoMA, op. cit., p. 28. En 1974, un livre véritable, développant toutes les variations possibles, sera réalisé à partir des pages pour le *Xerox Book*, sous le titre *Drawings Series I, II, III, IIII* [sic], A & B (1970).



si le mur est au sens précis de ce mot un *support*, le livre, support travaillé et modifié en fonction des informations qu'il véhicule, est à proprement parler un *medium*. Dans le premier cas, la relation de dépendance est unilatérale, qui unit le dessin au mur, mais non le mur au dessin: le destin du mur n'est pas attaché à celui du dessin qu'il porte et qui disparaîtra tandis que lui se maintiendra pour d'autres utilisations. Dans le second cas, la dépendance est mutuelle: l'existence d'un livre est inséparable de celle de son contenu, lequel définit une certaine manière de fonctionner du livre en tant que livre.

En l'occurrence, les œuvres sérielles de Sol LeWitt déterminent une occupation des pages du livre conforme à leur nature diachronique: un développement terme après terme, c'est-à-dire une modification par page¹, unité non seulement matérielle mais unité de sens, ce qui n'est nullement le cas dans tout livre. En même temps, la clôture du livre sur lui-même préserve l'interdépendance des éléments dans l'unité supérieure du système, que LeWitt préfère appeler « l'idée ». Là où viennent à coïncider une détermination matérielle par le livre – en particulier l'articulation entre l'unité discrète des pages et leur mise en

séquence finie – avec une détermination par le contenu distribuant le livre selon la logique spécifique de sa matière, il y a relation intrinsèque entre structure du livre et contenu, par causalité réciproque. Plus importante que toute « propriété spécifique » du livre – virtuelle et inopérante tant qu'elle ne sert pas à informer un contenu qui s'y prête *a priori* – est cette adéquation ponctuellement établie entre la *propriété* séquentielle du livre et la *nature* elle-même séquentielle des travaux de LeWitt. Il y va plus que d'une question de commodité, pour reprendre le mot de Clive Phillpot: il y va de la forme au sens artistique du terme. Seule l'œuvre, au sens plein du terme, peut transformer une des propriétés matérielles d'un support (lui serait-elle « spécifique ») en une forme, relation d'expression entre cette propriété et le contenu, que la première peut servir d'autant plus adéquatement que le second la requiert « intrinsèquement », c'est-à-dire en rend l'usage nécessaire. L'impression qu'entre la structure du livre et le travail de l'artiste existe une sorte de convenance préétablie, d'analogie essentielle, est l'effet, non la cause, d'une forme « accomplie » (Phillpot) ou « optimale » (LeWitt). La forme n'est pas préformée, elle n'existe pas dans le livre comme tel en attente d'une intervention artistique. Un contenu ne s'introduit pas dans une forme comme un pied dans une chaussure à sa taille.

Pour achever de répondre à l'objection de Clive Phillpot, on peut se demander si le critère de la « documentation », de la reprise par le livre de travaux faits primitivement ailleurs, est toujours négativement discriminant. Même si les premiers livres de LeWitt héritent effectivement des projets réalisés sur le mur, ne sont-ils pas cependant davantage appropriés au déploiement dans le temps des œuvres concernées? Et d'ailleurs, s'agissant des œuvres murales originales, où peut bien être la « dépendance intrinsèque » entre le « contenu » et la « structure » du mur? Sur le mur,

un travail sériel emprunte principalement sa temporalité à celle, arbitraire, du regard du spectateur qui parcourt à sa guise l'espace proposé simultanément à sa vue. Seule « l'information », comme dit LeWitt dans la déclaration préliminaire de *Serial Project #1* précédemment citée, peut rétablir après coup un ordre de la vision conforme à la logique de l'opération. À l'inverse, le livre respecte d'emblée la chronologie objective du développement de la série sans nuire pour autant à l'unité du processus qu'est l'œuvre. Ordre de l'invention et ordre de l'exposition y coïncident. À la lecture de les prendre en charge à son tour: « Ils contiennent, dit LeWitt de ses livres comme des livres d'artistes en général, la matière dans une séquence qui est déterminée par l'artiste. (Le lecteur/spectateur a la possibilité [*can*] de lire la matière dans n'importe quel ordre, mais l'artiste le présente comme il/elle pense qu'il devrait être)². » Certes, le lecteur/spectateur des livres imprimés perd ce que le spectateur des dessins muraux gagne: le caractère vibrant, sensible, d'une idée traduite par la main, serait-elle celle d'un assistant de l'artiste ou d'un exécutant quelconque. Mais de son côté le spectateur perd la part de la « lecture », c'est-à-dire cette compréhension de l'œuvre selon sa genèse visible à partir de l'idée qui, pour Sol LeWitt, est seule véritablement artistique: « Les murs sont publics et grands, observe Sol LeWitt, les livres sont petits et privés. Chacun peut donner la même information. N'importe qui peut posséder des livres et les regarder n'importe quand. Lorsqu'on voit un mur, c'est l'impact de l'ensemble que l'on comprend d'un seul coup, émotionnellement plus qu'intellectuellement. C'est seulement en lisant le mur que le spectateur le comprend pleinement³. » Lire, c'est suivre la réalisation progressive de l'idée, au lieu de percevoir son seul résultat, privé de ses causes. Est-ce cela qui a fait dire à Carl Andre que « Sol est notre Spinoza⁴ »?

1. *Four Basic Kinds of Straight Lines* est une suite continue mais entrecoupée, dans la mesure où les images n'apparaissent que sur les pages de droite, les pages de gauche comportant l'indication numérique du type de combinaison permettant de les obtenir. À partir de 1970, les images seront, à de très rares exceptions près (dont *Four Colors and All Their Combinations*, 1987), imprimées sans aucune interruption, au recto et au verso de chaque page. De même, le papier gris légèrement grenu de ce premier livre d'artiste à proprement parler reste une exception, les livres suivants prenant la plupart du temps pour fond neutre un papier sans qualité ni couleur particulières.

2. Sol LeWitt, « Statements on Artists' Books by Fifty Artists [...] », *Art-Rite*, n° 14, 1977, p. 10.

3. Sol LeWitt, in catalogue du MoMA, *op. cit.*, p. 164. Nous soulignons.

4. Carl Andre, in *Sol LeWitt*, catalogue d'exposition, Den Haag, Haags Gemeentemuseum, 1970, non paginé.

Sol LeWitt*Schematic Drawing for Muybridge II, 1964*

New York, Multiples, 1970.

31,7 x 14 cm. Une planche sous enveloppe.

Inclus dans la boîte *Artists & Photographs*.

Coll. particulière.

Un tournant dans les publications de Sol LeWitt est marqué par le recours, en 1977, à la photographie. Par son truchement, c'est le monde réel qui se réintroduit dans un art jusqu'alors rigoureusement abstrait et qui, en dehors des livres, le reste. Il est vrai que la contribution de l'artiste à la boîte *Artists & Photographs* éditée par Multiples en 1970 était déjà un hommage photographique à Muybridge¹, moins vu sous l'angle de la décomposition chronophotographique du mouvement que sous celui de la composition d'images en série. En effet, Muybridge avait l'avantage aux yeux de LeWitt de proposer « une manière précise de faire de l'art qui était logique plutôt que rationnelle² », c'est-à-dire qui permettait d'éviter non seulement l'arbitraire de la subjectivité, mais encore l'obligation de prendre des décisions réfléchies à chaque instant (ce que LeWitt appelle « rationnel »). *Schematic Drawing for Muybridge II, 1964* est un carton à l'italienne sous enveloppe, où sont alignées dix petites photographies en tondo, inscrites dans un carré et cernant en plans de plus en plus rapprochés le ventre d'une femme nue : l'on ne peut décider si c'est le sujet qui s'avance ou si c'est le photographe qui s'approche de lui. Il est vrai aussi que dans quelques livres étaient déjà apparues des photographies de sculptures (*Incomplete Open Cubes*, 1974), confrontées à leurs des-

sins. Mais un livre comme *PhotoGrids* (1977) est d'un tout autre ordre. Il faut le comparer avec *Color Grids*, de la même année. Celui-ci montre une suite de *grids*, de grilles obtenues à partir de « toutes les combinaisons verticales et horizontales de lignes droites, non droites et brisées, noires, jaunes, rouges et bleues ». *PhotoGrids* prélève ses formes et ses couleurs dans les carreaux des fenêtres, les caissons des portes, les réseaux des grillages, les marqueteries des mosaïques, les structures des plaques d'égout, etc., à l'aide de photographies prises par LeWitt lui-même : « une sorte d'art fait sans penser à l'art³ ».

Dans *PhotoGrids*, séries et systèmes ne naissent plus des décisions de l'esprit. Ils proviennent de l'exploration de la géométrie des *grids* inhérente au paysage urbain. Avec la réalité, s'introduit l'aléatoire : le bout de la chaussure du photographe dans le champ ou une feuille morte tombée sur le motif d'une plaque d'égout font échec à la pureté rigoureuse de la géométrie. La cohérence du livre est donc thématique, non plus combinatoire. De ce fait, au contraire des publications antérieures et de *Color Grids* en particulier, la séquence, évidemment finie dans le livre, reste cependant en droit illimitée. L'idée d'une consécution logique de page en page est annulée : ce livre est en réalité une collection, non une série au sens strict, c'est-à-dire une suite d'éléments

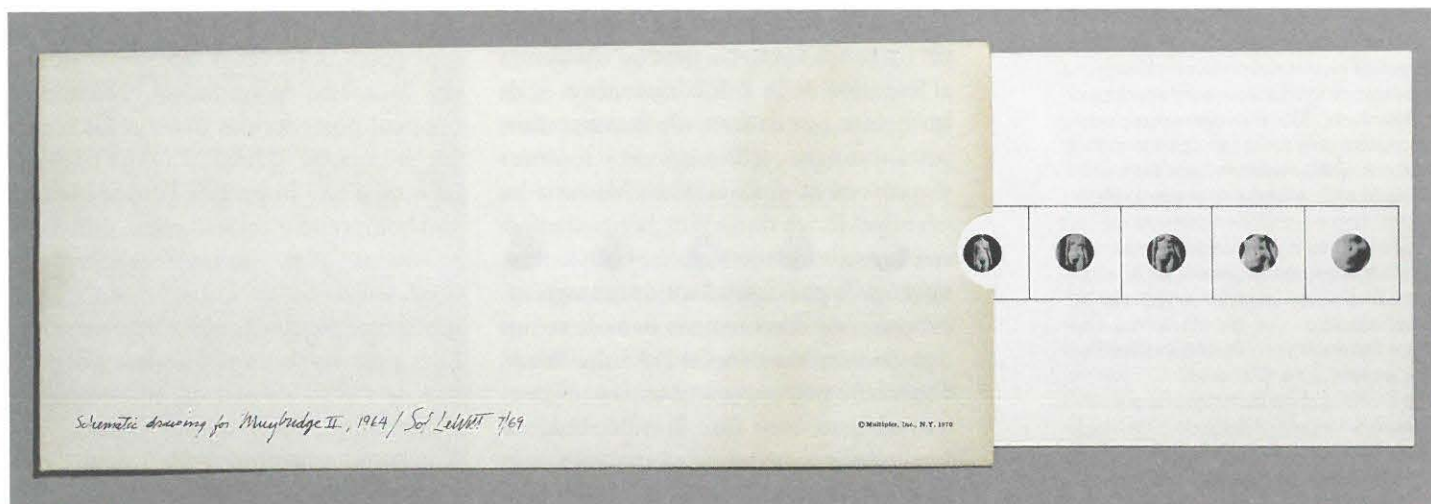
se succédant en vertu d'une loi déterminée. C'est pourquoi l'unité formelle n'existe qu'au niveau de la page : pour la première fois, celle-ci rassemble plusieurs images et sert à les classer par famille d'objets (une page de fenêtres, une autre de portes, une troisième de grilles métalliques, etc.). Elle est construite selon une formule uniforme, fondée sur le carré, module des sculptures de l'artiste, et qui se retrouvera ultérieurement dans d'autres livres : sur la page carrée, des photographies carrées, disposées trois par trois, sur trois rangs superposés, et séparées par un espace blanc régulier qui constitue à son tour une « grille ».

Ce livre, tout agréable à feuilleter qu'il soit, n'a pas la force des précédents. Un peu décevant aussi, et pour les mêmes raisons, un livre de photographies de nuages dont les formes fuyantes sont contenues par la structure en carrés, *Sunrise & Sunset at Praiano* (1980), belles images pour lesquelles on est cependant bien en peine de déceler une règle de progression : est-ce, comme le titre semble l'indiquer, un seul lever et coucher de soleil photographié de divers endroits autour de Praiano et à divers instants ? est-ce une confrontation double

1. Sur l'importance de Muybridge pour les artistes minimalistes, cf. Dan Graham, « Muybridge Moments », *Arts*, February 1967.

2. Sol LeWitt, cité par Andrea Miller-Keller dans *Sol LeWitt: 100 Views*, op. cit., p. 83.

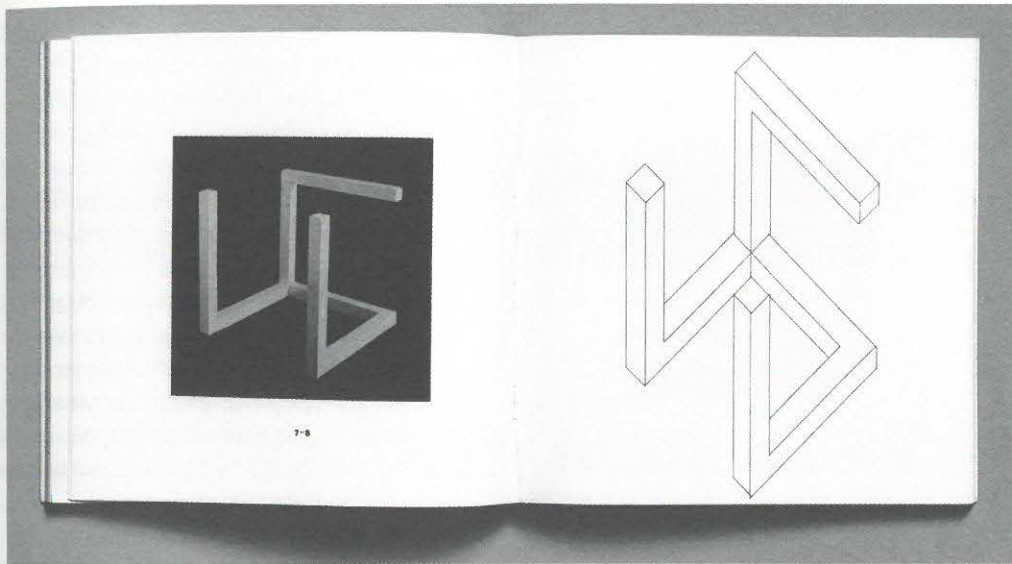
3. Sol LeWitt, in catalogue du MOMA, op. cit., p. 158.



Sol LeWitt

Incomplete Open Cubes

New York, The John Weber Gallery, 1974.
20,2 x 20,2 cm. 100 p.



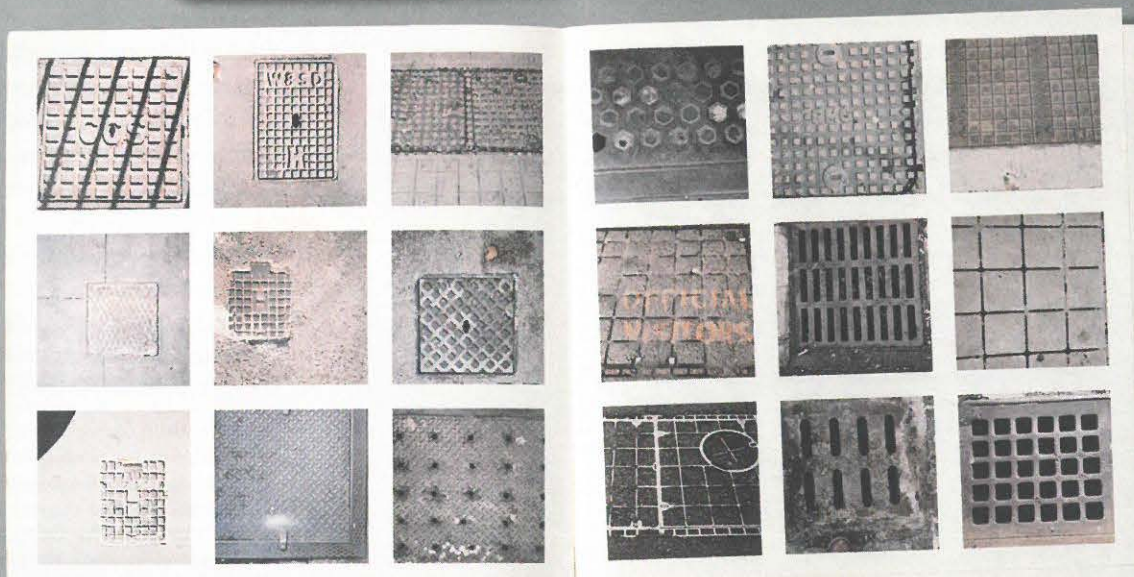
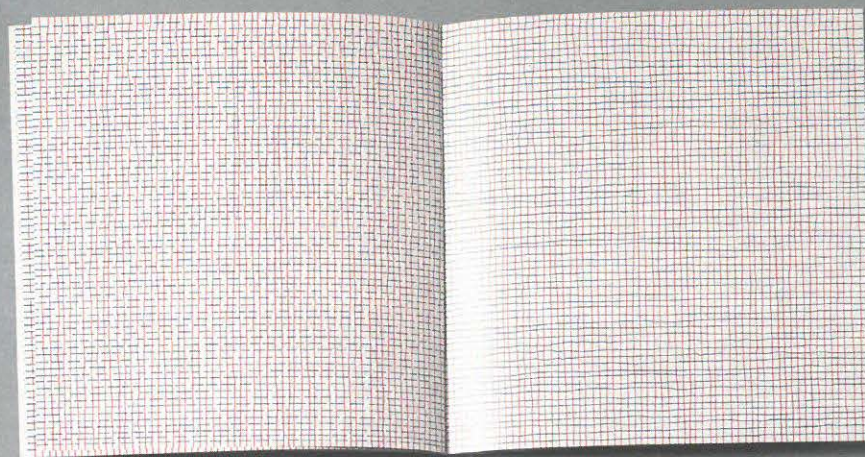
Sol LeWitt

Color Grids

New York, Multiples; Colombes, Générations, 1977.
20 x 20 cm. 84 p.

PhotoGrids

New York, Paul David Press / Rizzoli, 1977.
26 x 26,5 cm. 52 p.



Sol LeWitt

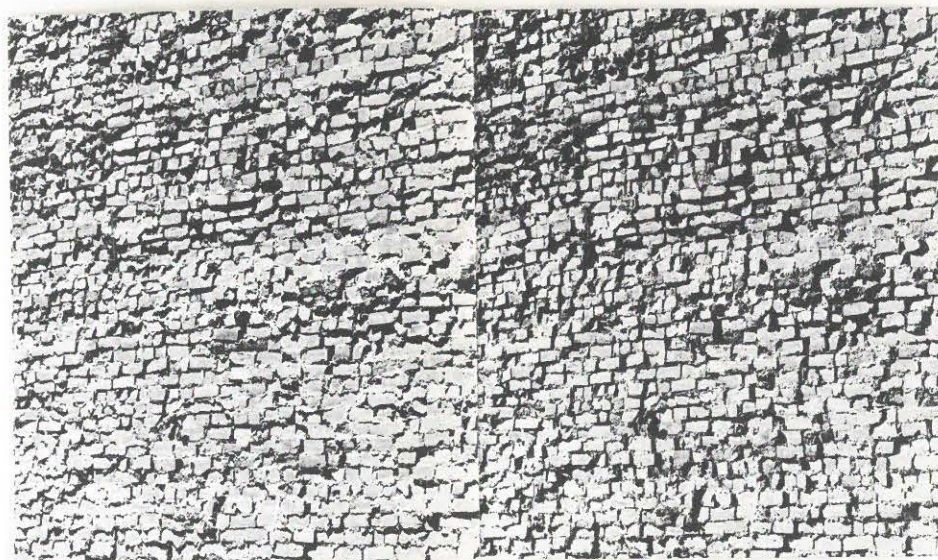
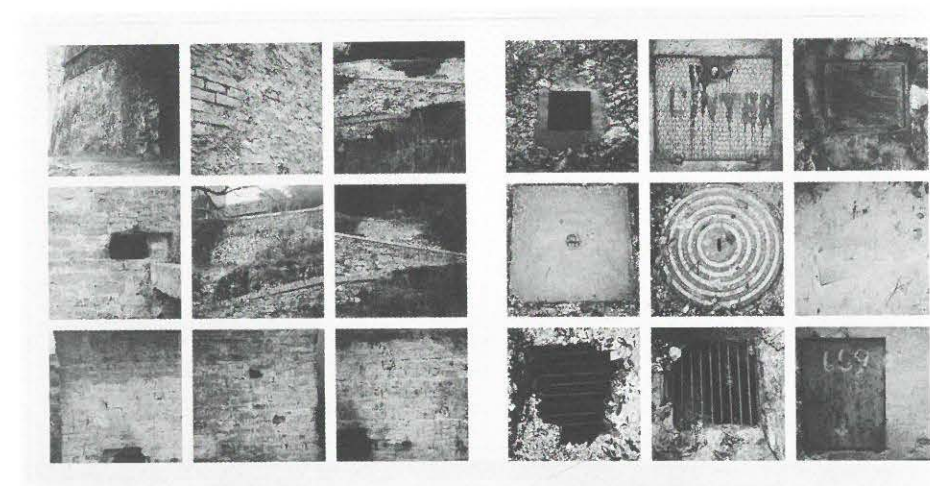
Sunrise & Sunset at Praiano
New York Multiples/Rizzoli, 1980.
20 x 19,7 cm. 32 p.

Sol LeWitt

From Monteluco to Spoleto / December 1976
Eindhoven, Van Abbemuseum;
Weesp, Openbaarbezit, 1984.
25,5 x 25,3 cm. 36 p.

Sol LeWitt

Brick Wall
New York, Tanglewood Press, 1977.
26 x 22,3 cm. 32 p.



page par double page d'aubes et de crépuscules pris au même endroit¹ ? À ces deux livres, on ajoutera encore *From Monteluco to Spoleto / December 1976* (1984), dont le projet est voisin de celui de *PhotoGrids*, à ceci près qu'un développement de type narratif pourrait être suggéré par la mention d'un itinéraire dans le titre. Mais cette hypothèse est infirmée par le contenu du livre qui annule toute chronologie du déplacement au profit d'une mise en ordre atemporelle du paysage rencontré, par rapprochement de formes voisines: tours carrées sur une page, troncs noueux des arbres sur une autre, murs de briques ou toits sur d'autres encore, etc.

De la même année que *PhotoGrids*, cependant, date un livre important et autrement satisfaisant, *Brick Wall*, séquence de trente photographies en noir et blanc d'un pan de mur en briques sur des pages sans marge. On y retrouve l'attention portée à la structure en « grilles », ici donnée par les briques du mur qui fait face à l'atelier de LeWitt. L'intérêt particulier de ce livre tient à ce qu'à la démonstration de la capacité de la photographie à révéler la géométrie latente du réel, s'ajoute l'utilisation du medium photographique en ce qu'il a de spécifique: la sensibilité à la lumière. Au fil des trente pages, en effet, sont enregistrées sur le même pan de mur les modifications introduites dans la perception de son architecture par les changements de la lumière, depuis la clarté aveuglante jusqu'à la quasi-obscurité. De l'excès de soleil qui rend les rectangles des briques indistincts à sa disparition progressive qui fait s'effacer toute

1. On ne peut s'empêcher de comparer ce livre à une œuvre de photographies en séquence de Dan Graham, *From Sunset to Sunrise* (1969): « Les 160 photographies sont montées horizontalement, l'une à côté de l'autre sur le mur; pour être lues en suivant l'ordre dans lequel elles ont été prises, de gauche à droite, au niveau des yeux du spectateur. Comme le spectateur regarde et marche selon un axe linéaire, il lit le temps. » (Dan Graham, « Performance as a Perceptual Process », *Interfunktionen* n° 7, 1971, repris sous le titre « La performance comme processus perceptuel », in Dan Graham, *Ma position. Écrits sur mes œuvres*, op. cit., p. 75-77.)

Sol LeWitt

Cock Fight Dance

New York, Rizzoli & Multiples, 1980.

10,8 x 10,8 cm. 100 p.

Coll. particulière.

forme, l'ouvrage propose l'histoire du cycle du jour en même temps qu'une réflexion sur la façon dont le passage du temps affecte la vision des choses. Évoquant à propos de ce livre la série de tableaux de Monet sur la cathédrale de Rouen, Robert Morgan conclut: « Ce qui semble un livre simple se transforme en un livre dont la signification ultime est mystérieuse et équivoque; il soulève des questions d'ordre cognitif et phénoménologique complexes sur les conditions de la lumière et du temps, et sur notre manière de percevoir la réalité¹. » À quoi l'on peut ajouter que par le biais de la lumière, condition de visibilité des choses, c'est la réalité même, et non plus quelque géométrie combinatoire, qui fournit désormais au livre son contenu manifeste en même temps qu'est corrélativement justifié le recours à la photographie, écriture de la lumière et medium du réel par excellence.

À partir de là, le temps du livre ne va plus être le temps abstrait de l'auto-développement d'un système interne au livre, mais le temps narratif de la description ou du récit de faits qui lui sont extérieurs et antérieurs. La séquence narrative introduit dans la restitution du temps par le livre, et dans sa perception à la lecture, un *tempo* constitué d'attentes, de retards, d'anticipations, de stagnations, d'accélération, etc., absents du temps homogène et linéaire du déploiement continu de la séquence sérielle en périodes régulières. On le voit dans un livre qui, pour être sans prétention, n'en est pas moins exemplaire de ce point de vue. Il s'agit de *Cock Fight Dance* (1980). Ce doit être le plus petit des livres de LeWitt, un carré de onze centimètres de côté, comportant quarante-six photographies en couleurs imprimées au recto des quatre-vingt-douze pages. Aucun texte et pourtant un récit

en images: celui d'un combat de coqs interrompu par l'arrivée intempestive d'un chat. Tandis que, dans le cas de la séquence sérielle, le temps de la série coïncide avec le temps du livre qu'il actualise ou révèle, dans le cas de la séquence narrative, le temps du récit masque généralement de ses découpages empruntés au monde réel, ou se donnant pour tels, les divisions naturelles du livre qui sont oubliées au profit du rythme propre de l'histoire racontée: par exem-



ple, si un chapitre de roman correspond bien à un segment de récit, il ne correspond à aucun segment inhérent au livre. Or, par le procédé simple d'une segmentation de l'histoire en autant d'épisodes que d'images et de « belles pages », Sol LeWitt rend ici coextensives les sections du récit et celles du livre. S'il n'y a pas cette coïncidence totale, constatée dans les premiers livres, entre la chronologie de la série et celle du livre, coïncidence matérialisée par des images imprimées à fond perdu, il y a développement rigoureusement parallèle entre la séquence narrative et la séquence du livre, celle-ci prêtant à celle-là le cadre de ses pages, matérialisé cette fois par une marge blanche.

Dans *Cock Fight Dance* toutefois, à l'exception des trois dernières pages où le chat entre en scène, c'est-à-dire dans le champ de l'image, celui-ci n'est occupé que par les configurations diverses du face-à-face des deux coqs dans

une portion d'espace limitée à un carré, écho empirique de la « grille » où sont d'ordinaire systématisées les variations de lignes et de couleurs. Ici, cependant, on ignore quelle loi biologique cachée règle l'affrontement des coqs et leurs mouvements; on la suppose complexe, à l'image de la complexité du monde extérieur, irréductible à la nécessité de la géométrie, d'autant qu'il faut en outre faire sa part à l'aléa que représente l'intrusion perturbatrice du chat. Encore qu'un code puisse en remplacer un autre, comme le note Nancy Princenthal au terme d'une brève recension de ce livre: « [...] les coqs sont là pour suivre la séquence narrative tout aussi codifiée du développement, de l'apogée [*climax*] et du dénouement². »

Qu'en est-il de la série et du récit dans un livre qui semble faire la part belle au second puisqu'il s'intitule *Autobiography* (1980)? En faisant le tour, méthodiquement, exhaustivement, de tout ce qui encombre son atelier, Sol LeWitt semble raconter sa vie à travers les photographies de son bric-à-brac familial. Il n'est pas sûr, cependant, qu'il « raconte » quelque chose. Encore moins sûr qu'il raconte sa vie. Lui-même est absent, sa vie n'est là qu'indirectement, dans ses traces éparpillées que gardent des objets disparates, inégalement sans doute; mais, dans le livre, un vieux clou tordu est l'objet des mêmes attentions que les cassettes de musique enregistrée ou les instruments du peintre. En dépit du titre, en dépit aussi du plaisir un peu indiscret que l'on prend à pénétrer dans l'univers où vit et travaille un artiste dont on ne connaissait jusque-là que les structures impersonnelles (savait-on qu'il écoute Lassus et Bach, qu'il lit Beckett et Chandler, qu'il apprécie les estampes japonaises et l'imagerie populaire?), l'intérêt est ailleurs, comme est ailleurs la présence de Sol LeWitt. Elle s'affirme avec force, parce qu'elle y est pleinement active, dans le livre lui-même. À condition toutefois de le regarder pour ce qu'il est: non un ramassis de pièces à conviction

1. Robert C. Morgan, « Systemic Books by Artists », in *Artists' Books: A Critical Anthology and Source book*, op. cit., p. 210.

2. Nancy Princenthal, « Recent Artists' Books, or How to Invest \$100 in Artists' Books Published since 1980 », *The Print Collector's Newsletter*, vol. XV, n° 2, May-June 1984, p. 53.

Sol LeWitt
Autobiography
 New York, Multiples; Boston,
 Lois & Michael K. Torf, 1980.
 26,2 x 26,2 cm. 128 p.

hétéroclites pour une autobiographie en miettes; mais une œuvre qui consiste, comme toutes les autres, à contrôler le désordre, notamment celui que ne manquerait pas d'introduire l'expression de la subjectivité. D'où le recensement systématique, famille d'objets par famille d'objets (vêtements, livres, plantes, ustensiles de cuisine, souvenirs de famille, outils, etc.). Encore ce recensement ne se traduit-il pas toujours par une communauté de formes à la manière de *PhotoGrids*, peut-être parce qu'à son tour la logique de la vie se révèle moins élémentaire, donc moins facilement maîtrisable que celle du monde, dont *Cock Fight Dance* montrait déjà qu'elle était plus complexe que celle de la géométrie.

Aussi, avec plus d'évidence que dans d'autres publications, c'est ici le livre qui commande la mise en forme des informations. Certes l'inventaire photographique de l'atelier, manifestement très encombré, est déjà une façon de

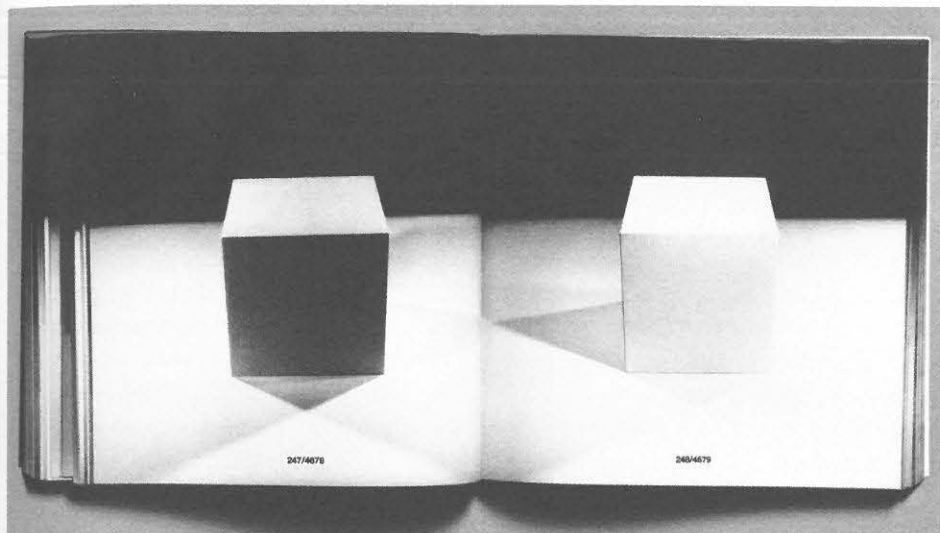
mettre en ordre le désordre qui y règne. Mais le livre ne se limite pas à constituer un répertoire en quelque sorte thématique. Le recensement s'y effectue en vertu d'une rationalité qui est celle de la page et de son organisation propre, identique, on l'a dit, de livre en livre: une page carrée, des photographies carrées. C'est le livre qui soumet le chaos de l'atelier à une structure qu'il construit. Ainsi, quand l'inventaire de telle famille d'objets ne suffit pas à remplir la dernière page de la séquence qui lui est consacrée, les cases disponibles y sont-elles laissées en blanc. Aussi bien le titre, *Autobiography*, comporte-t-il une part d'ironie. Répétons-le, il n'introduit pas au récit d'une vie; pas même à un reportage sur l'atelier fort peu minimaliste de l'artiste, bien qu'au passage on y apprenne beaucoup sur son occupant. Les objets photographiés renvoient certes à celui qui les a rassemblés. Ce ne sont pourtant pas eux qui sont donnés à voir, mais la manière dont le livre les

soumet au carré qui en est la clef formelle. Si autobiographie il y a, elle n'est donc pas celle de l'homme qui vit au milieu de ce fatras, elle est celle de l'artiste à travers son art, pour autant que le livre, qui institue par lui-même un système dont il enregistre progressivement les effets, en est à la fois le manifeste et le produit. Tout anecdotique ou descriptif qu'il paraisse au premier abord, ce livre n'en continue donc pas moins d'illustrer la déclaration de *Serial Project #1*, déjà citée, laquelle fait de l'artiste l'archiviste méticuleux des résultats (nécessaires) de son programme (contingent).

On terminera en évoquant un ouvrage tardif, *Cube* (1990), qui, outre ses qualités propres, a justement le mérite d'établir un lien étroit entre les livres géométriques du début, autoréférentiels, et les livres de photographies, tributaires de la réalité perçue. Celui-ci, carré comme toujours, est exceptionnellement très épais. Il comporte exclusivement cinq cent onze photographies en noir et blanc d'« un cube utilisant neuf sources lumineuses et toutes leurs combinaisons », dont les facteurs sont énumérés à la suite (dessus, devant, côté gauche, côté droit, arrière, coin arrière gauche, coin arrière droit, coin avant gauche, coin avant droit). On reconnaît la formule type des premiers livres, protocole disparu des livres de photographies, dépourvus de toute information en dehors de leur titre. Et de même que leurs dessins n'étaient pas tracés par l'artiste, de même les prises de vue sont faites ici par une assistante¹. De même aussi la page, dépourvue de marge, est entièrement occupée par une seule image: un cube blanc, posé sur un socle blanc. Chacune des vues du cube étant strictement frontale, les seules variations sont donc de lumière et d'ombre projetées sur le socle, ces dernières ajoutant leur géométrie nette mais constamment changeante à celle, immuable, du cube dont on ne voit jamais que deux faces (le devant et le dessus). *A priori* identiques, celles-ci



1. Carol Huebner Venezia l'a raconté dans son témoignage pour Sol LeWitt: *100 Views*, op. cit., p. 120.



Sol LeWitt

Cube

New York, The John Weber Gallery;
Roma, Mario Pieroni;
Köln, Buchhandlung Walther König, 1990.
17,7 x 17,7 cm. 511 p.

sont en réalité toujours différentes non pas tant à cause de la modification incessante des angles de prise de vue, en elle-même indiscernable bien qu'elle contribue à l'épaisseur du livre, qu'en raison du jeu des éclairages qui fait passer les deux faces visibles par toutes les valeurs du blanc au noir. On songe à la phrase provocante d'un autre sculpteur minimaliste, Robert Morris, déclarant : « Un bronze figuratif baroque est différent de chaque côté. De même un cube de six pieds¹. » Ce livre, sur l'intrication d'un volume et de son espace, sur la construction des choses par la lumière et leur constitution à travers l'expérience temporelle d'un regard, lui apporte une éclatante confirmation. On peut songer aussi aux études sur la perception du cube par les théoriciens de la *Gestalt*, puis par Merleau-Ponty

dans le chapitre sur l'espace de sa *Phénoménologie de la perception*², toutes recherches dont les sculpteurs minimalistes sont assez familiers³. S'interrogeant, à partir de l'exemple de la perception du cube, sur la profondeur comme dimension fondatrice de notre appréhension de l'espace, Merleau-Ponty en tire argument pour montrer que l'« ordre des coexistants », qui pour la philosophie classique définit l'espace, ne peut être séparé de l'« ordre des successifs », qui définit le temps. Plus précisément, il emprunte à Husserl l'idée d'« une « synthèse de transition » qui ne relie pas des perspectives discrètes mais qui effectue le « passage » de l'une à l'autre⁴ ». C'est en quelque sorte un tel passage, ou de tels passages, lesquels impliquent la liaison entre perception de l'espace et expérience du temps, que tente de donner à voir la suite des vues du cube en profondeur dans le gros livre de LeWitt.

Il n'est pas assuré toutefois que, de son côté, le lecteur puisse en le feuilletant expérimenter une « synthèse de transition ». En effet, dans *Cube* comme dans *Brick Wall*, il est question de la manière dont les choses viennent à notre regard, et notamment de la lumière qui contribue non seulement à leur visibilité mais à la constitution de leurs formes, jamais simplement données. La différence entre les deux livres, également remarquables, est toutefois que *Brick Wall* met en récit (le mouvement du soleil au cours d'une journée) une série (une suite de photographies *a priori* identiques d'un mur), tandis que *Cube* restitue le récit (le déplacement autour d'un cube éclairé de divers côtés) à la série (la consécution préréglée des prises

de vue). Cette différence ne tient pas à celle des motifs choisis, d'un côté donné dans la réalité (le mur) et de l'autre construit artificiellement (le cube). Elle tient à ce que dans *Brick Wall* le principe temporel est reçu du monde, alors que dans *Cube* il résulte de l'application de la méthode. D'où naît, à la « lecture » du premier, l'expérience imaginaire d'une durée, irréductible au temps de la lecture; tandis que la « lecture » du second, au contraire, se développant comme le décompte d'une succession d'opérations, repose sur une équivalence entre le temps du récit et le temps de la lecture⁵.

C'est sur ces deux modalités temporelles de l'accès aux œuvres, ici encore grossièrement dégageées, que les analyses qui vont suivre ne cesseront de s'appuyer. Serait-ce pour montrer que si elles peuvent, à première vue, servir de critère commode pour distinguer le proprement sériel et le proprement narratif dans les livres, les meilleurs d'entre eux en mettent pourtant en question le caractère tranché.

SÉQUENCES ET CONSÉQUENCES

Dans un texte théorique de 1965, intitulé *The New Art of Making Books*, l'artiste Ulises Carrión tente d'éclaircir la conception et l'utilisation du livre qui distingue « le nouvel art de faire des livres », celui des artistes, de « l'ancien art », celui des écrivains : « Un livre peut être le contenant accidentel d'un texte dont la structure est sans rapport avec le livre : ce sont les livres qu'on trouve dans les librairies et les bibliothèques. » Au contraire, le nouvel art du livre consiste à « actualiser sa séquence spatio-temporelle idéale au moyen de la création d'une séquence parallèle de signes, qu'ils soient verbaux ou autres⁶ ». Autrement dit, un livre d'artiste établira un lien organique entre la séquence matérielle des pages et la nature séquentielle de l'œuvre qu'il est. Carrión fait de ce lien une loi

1. Robert Morris, cité dans *Minimalism*, catalogue d'exposition, Liverpool, Tate Gallery, 1989, p. 11.

2. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1985, p. 304-306.

3. Il faut souligner l'importance de l'approche phénoménologique de la perception chez les artistes minimalistes américains qu'en France on affine à tort à un courant formaliste néoconstructiviste. Le problème de la perception du cube occupe Sol LeWitt depuis son travail autour des « *incomplete open cubes* (cubes ouverts incomplets) » (1974).

4. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 307.

5. Temps de la lecture que Gérard Genette appelle un « pseudo-temps » (*Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 78) et qui est pour lui la seule temporalité du texte narratif.

6. Ulises Carrión, « The New Art of Making Books », *Kontexts*, n° 6-7, loc. cit. L'article a été traduit en français sous le titre « Le nouvel art de faire des livres », in Ulises Carrión, *Quant aux livres*, op. cit., p. 30-53. Nous traduisons et citons cet article d'après le recueil *Second Thoughts*, op. cit., successivement p. 8 et 9.

de tout livre d'artiste et sa pierre de touche. L'examen des livres d'artistes « collectionneurs » a toutefois montré qu'on ne pouvait ériger cette loi de correspondance séquentielle en critère universel. Elle se révèle néanmoins tout à fait valide pour les livres d'esprit sériel qui font l'objet de la première moitié de ce chapitre. Il en résulte que le lecteur ne peut véritablement lire de tels livres que s'il saisit la nature de cette correspondance, c'est-à-dire s'il *comprend* le livre, sans se contenter de déchiffrer le texte ou d'identifier le sujet des images qui y sont imprimées. Comprendre, dans ce cas, signifie donc « appréhender le livre en tant que structure, en identifiant ses éléments et en comprenant leur fonction¹ ».

Ce qui veut dire aussi que, même s'il n'use que de mots ou de lettres, l'artiste n'a pas seulement écrit un texte, il a fait un livre au sens plein du terme². Une publication de Regina Rodrigues, datée de 1988, en est la démonstration exemplaire. La couverture noire, reliée à la japonaise d'un fil rouge, présente un rectangle en hauteur de couleur argentée où le titre, à peine discernable, tient en trois petites lettres imprimées en colonne, ton sur ton : *s c s*. L'ensemble du livre, également imprimé à l'encre argentée, est le développement de cette colonne et de ces trois lettres qui n'ont pas été choisies au hasard. Ce sont les initiales des trois termes qui désignent les éléments constitutifs d'un livre d'artiste sériel, *structure*, *content* et *sequence*, dont le livre explore progressivement les interactions à partir des trois formules suivantes qui expriment leur dépendance réciproque : « *structure develops content* » ; « *content requires sequence* » ; « *sequence affects structure* » (« la structure développe le contenu » ; « le contenu exige la séquence » ; « la séquence affecte la structure »). La démonstration est menée, visuellement, à l'aide des seuls mots et lettres qui composent ces trois assertions, systématiquement combinées sur la page dans le sens d'une complexifica-

tion progressive, rendue immédiatement évidente à l'œil, dans un travail qui se tient à mi-chemin entre l'art minimal et la poésie concrète.

Rien d'abstrait, dans ce livre, en dépit de son propos, et là est précisément sa réussite. Infiniment raffiné, séduisant au premier regard, il parvient admirablement à faire la preuve que la réflexion sur le livre peut intégralement emprunter les voies du visible, à condition que la construction du livre soit le livre d'une construction. À l'opposé, il y aurait, par exemple, la rude sécheresse d'un livre purement conceptuel de Bruno Paulot (sans titre, sans date) qui consiste en une phrase brève dont la succession des neuf termes détermine arbitrairement celle des neuf pages, chacune ne comportant qu'un mot imprimé en noir sur papier gris : « *The reason for this book is the author's conception* (la raison de ce livre est la pensée de l'auteur). » La lecture du livre permet la lecture de la phrase. Et la lecture de la phrase justifie à son tour le livre. On retrouve, au second degré peut-être, la tautologie chère aux conceptuels. Mais qu'apporte un livre à cette courte phrase ? Et que gagne-t-elle à être démembrée mot par mot, s'il est vrai que le tout du livre est plus naturellement apte à renforcer la cohésion d'une séquence qu'à la défaire³ ?

De fait, les livres sériels ont pour caractéristique principale une relation étroite entre séquence et conséquence, la première ne faisant qu'exprimer la seconde puisque la suite des pages correspond au développement du système mis en place, ainsi qu'on l'a vu à propos des livres de Sol LeWitt. « La *sérialité*, note Mel Bochner, lui-même sculpteur, théoricien et auteur d'un petit livre, *Primer* (1973), pose en principe que la succession des termes (les divisions) à l'intérieur d'une œuvre est fondée sur une dérivation prédéterminée, numérique ou autre (progression, permutation, rotation, inversion), d'un ou plusieurs des termes précédents dans cette pièce⁴. » Cette définition, proposée dans

le cadre d'une réflexion générale sur la méthodologie sérielle dans l'art contemporain, apparaît plus pertinente encore pour les livres dont les divisions naturelles en pages offrent d'emblée le moyen de distribuer toute succession d'éléments rationnellement réglée, la plupart du temps (mais pas chez LeWitt) mathématiquement, et de la mener jusqu'à son aboutissement logique qui marque la fin du livre. Celui-ci, en même temps qu'il fait fonctionner le système, constitue aussi l'exposition complète de ses effets. Un grand nombre d'artistes – au-delà des minimalistes au nombre desquels seul Sol LeWitt a une réelle importance en tant que créateur de livres – aux partis pris artistiques variés se retrouvent autour d'une telle utilisation du livre. On retiendra quelques exemples seulement, destinés à témoigner de cette diversité sur fond d'une exploitation commune des pouvoirs d'expression sérielle du livre.

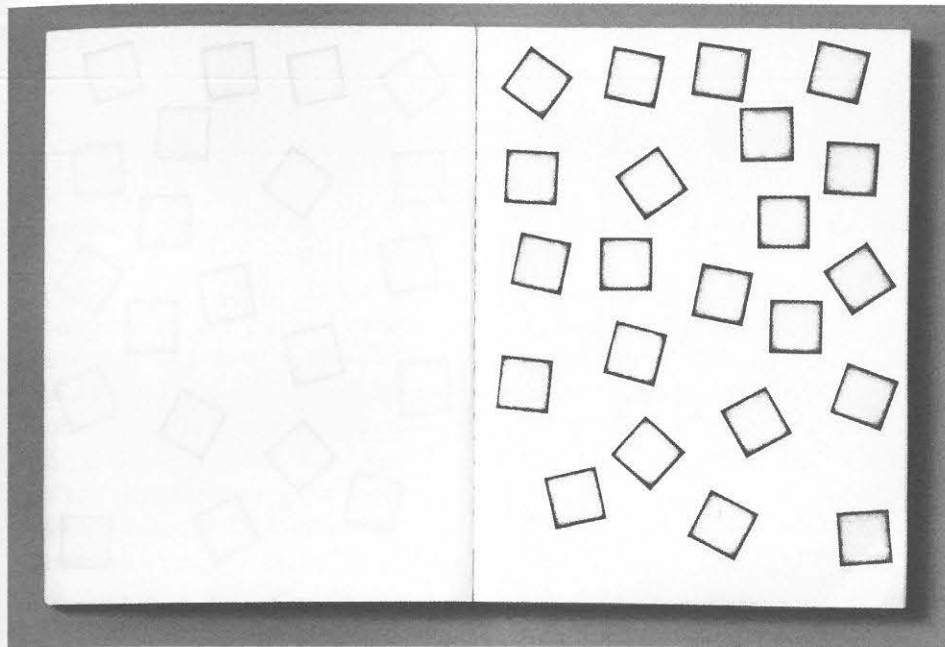
Et d'abord, au plus près du minimalisme, la contribution étonnante de Carl Andre au *Xerox Book* (1968) : l'idée en est très simple puisqu'il s'agit, au long des vingt-cinq pages dont il dispose, de partir de la forme du carré, celle des plaques de métal des sculptures au sol qu'il réalise alors depuis quelques mois, et de passer de page en page en ajoutant chaque fois à la reproduction de la page

1. Ulises Carrión, *ibid.*, p. 20.

2. Ulises Carrión, *ibid.*, p. 8.

3. On trouvera plus loin un nouvel exemple de « livre-phrase », avec *Fable* de Baldessari, autrement réussi.

4. Mel Bochner, « Serial Art, Systems, Solipsism », in *Minimal Art: A Critical Anthology*, Gregory Battcock ed., New York, E. P. Dutton, 1968, rééd. Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1995, p. 100 ; traduction française sous le titre « Art sériel, Systèmes, Solipsisme », in *Regards sur l'art américain des années soixante*, op. cit., p. 95 pour le passage cité. La version originale de cet article est parue sous un titre légèrement différent, « Serial Art Systems: Solipsism », dans *Arts Magazine*, vol. XLI, n° 8, Summer 1967, mais elle ne comporte pas les lignes citées, qui figurent dans la version augmentée de l'anthologie. Cf. aussi, du même auteur, « The Serial Attitude » (1967), in Mel Bochner, *Solar System and Rest Rooms: Writings and Interviews 1965-2007*, op. cit., p. 42-47 (trad. française : « L'attitude sérielle », in Mel Bochner, *Spéculations. Écrits 1965-1973*, op. cit., p. 137-143).



précédente un carré supplémentaire. On aura donc un carré à la première page, deux à la deuxième, etc., jusqu'à la dernière qui compte vingt-cinq carrés. Il y a tout bonnement adéquation entre la numérotation des pages et le nombre d'éléments visuels qu'elles comportent. La suite des nombres suffit-elle pour autant à décrire ce travail? Nullement, car si la détermination du nombre de carrés suit l'arithmétique, l'emplacement et la disposition du nouveau carré sur chaque page n'obéit, semble-t-il, qu'à la fantaisie ou à la libre décision de l'artiste: aucun carré n'en touche un autre, ni ne s'aligne avec un autre, et pas un qui ne soit de travers. D'où une tension très perceptible entre la contrainte du système (déjà impliquée

par la régularité du carré en général et accrue par la répétition d'un carré de dimensions constantes) et l'aléatoire de son application. L'artiste use de la sérialité comme d'« un procédé de différenciation alors qu'elle est pour Sol [LeWitt] une méthode générative¹ ». Il y a plus: la minceur et la translucidité du papier, imprimé au recto, laissent voir, en plus de la page où le livre est ouvert, la page précédente d'où l'on vient et la page suivante où l'on va, et où la superposition de deux rectos successifs fait apparaître en transparence le carré qui va être ajouté. L'ensemble possède donc une dynamique et une liberté propres, ainsi qu'une sorte d'apesanteur très inattendue chez cet artiste dont on connaît par ailleurs les sculptures fermement installées dans leur site et dont les éléments sont, quoique séparables, toujours étroitement assemblés.

Carl Andre

Contribution au Xerox Book

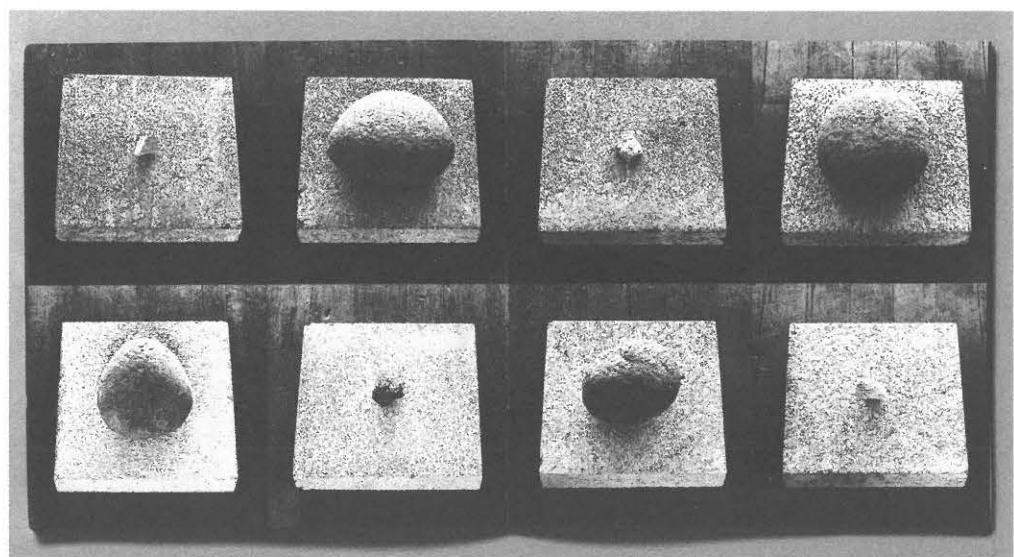
New York, Seth Siegelau/John W. Wendler, 1968.
1 000 ex, 27,7 x 20,6 cm, 370 p.

Carl Andre

144 Blocks & Stones

Portland [Oregon], Portland Center for the Visual Arts, 1973.
20,4 x 20 cm, 38 p.

Peut-être l'explication se trouve-t-elle précisément là où surgit l'interrogation: une idée directrice de l'œuvre d'Andre (et de la sculpture minimaliste en général) est que la sculpture qu'il pratique ne s'intéresse pas à la « forme », pas non plus à la « structure », mais au « lieu », à l'emplacement dont le sculpteur doit faire quelque chose à l'aide de sa sculpture. C'est pourquoi Carl Andre peut dire que ses œuvres au sol ne sont pas destinées à être vues d'un endroit défini, mais, qu'on les longe ou qu'on marche dessus, empruntées comme des « routes », pour « voyager » dans un espace concret en y multipliant les perspectives. Or, le lecteur-spectateur est toujours face aux pages d'un livre, inévitablement assigné à un point de vue frontal. Que faire donc avec cet espace particulier que propose un livre? Quelles routes ménager à l'œil pour que, même devant le rectangle imposé d'une double page, « notre perception [soit] en mouvement² »? La solution (du moins est-ce l'hypothèse que nous défendrons³) consiste à travailler l'espace stratifié du livre (d'où une œuvre en profondeur, alors que les carrés des sculptures au sol sont pour ainsi dire sans épaisseur) et, puisque l'espace de la page est clos d'avance, à travailler aussi



1. Carl Andre, entretien avec Irmeline Lebeer, *L'Art vivant*, n° 50, juin 1974, p. 12. Repris dans Irmeline Lebeer, *L'art? c'est une meilleure idée! Entretiens 1972-1984*, op. cit., p. 48.

2. Phyllis Tuchman, « An Interview with Carl Andre », *Artforum*, vol. XVIII, n° 6, juin 1970, p. 57 (article repris en traduction française dans *Art minimal II*, op. cit., p. 33 et 34 pour les expressions citées).

3. Et cette hypothèse ne vaut que pour ce livre. Outre ses livres de poésie déjà évoqués et *Quincy Book* (1973), de format carré, qui réunit des photographies de sa ville natale, Carl Andre a publié *144 Blocks & Stones* (1973), également de format carré, qui peut être comparé à sa contribution au *Xerox Book*. Mais il est moins intéressant pour notre propos, car l'artiste y construit chaque page à la manière d'une de ses sculptures: quatre images carrées d'un galet posé sur un socle carré lui-même posé sur un plancher, sans intervalles entre elles, avec d'intéressants effets de perspective. Cela s'explique par le fait qu'à la différence des pages conçues spécialement pour le *Xerox Book*, ce livre documente une installation dans une galerie, réalisée en hommage à Robert Smithson, décédé peu avant.

Kristjan Gudmundsson

once around the sun

Aachen/München, Ottenhausen, 1982.

100 ex. (1^{re} éd., Reykjavik/Amsterdam, Silver Press, 1975. 50 ex.)

2 volumes sous étui cartonné.

27 x 27 cm chacun. Circa 700 p. chacun.

Coll. particulière.

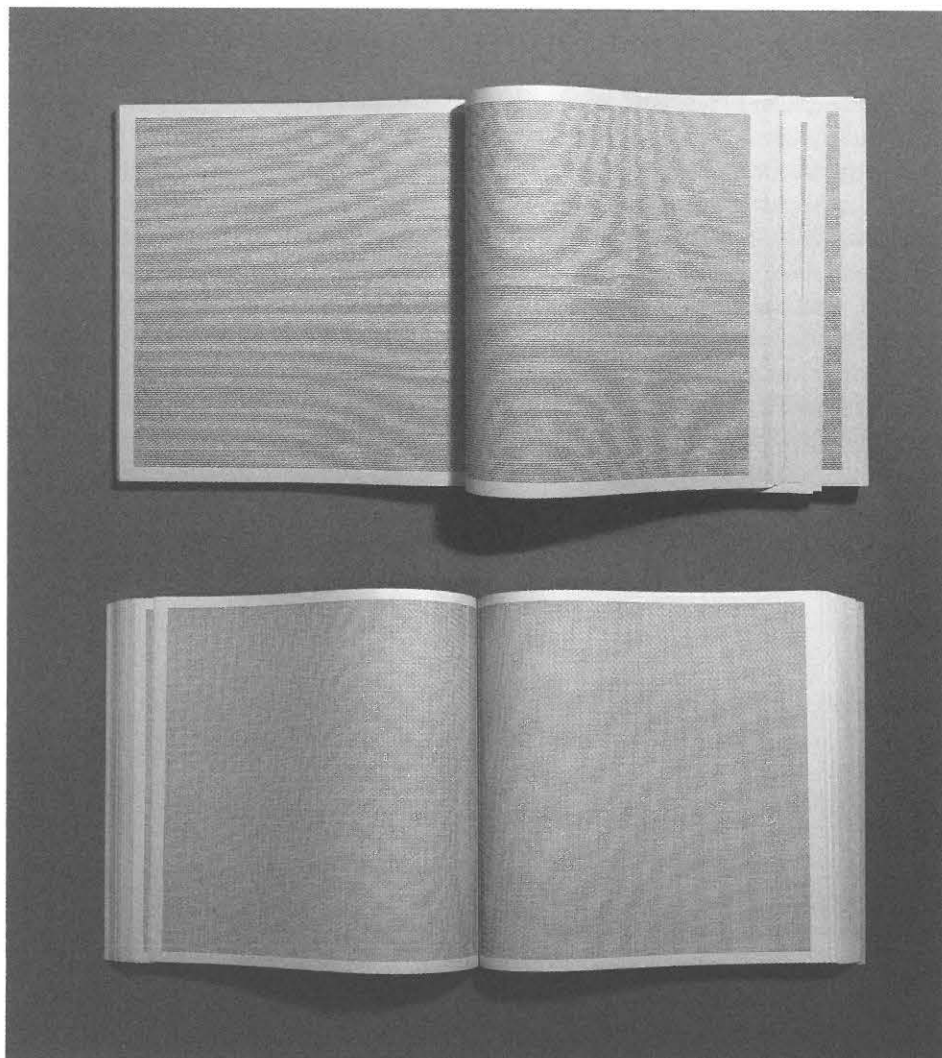
l'intérieur de cette clôture pour y établir des mouvements interstitiels entre les unités (alors que les carrés des sculptures au sol sont joints). Comme le spectateur ne peut pas tourner autour de la page ni sortir de son champ, encore moins y mettre ses pas, ce sont les pages elles-mêmes qui, par l'agencement de leur contenu, se constituent en espace opérant, forcent l'œil à se mettre en mouvement, dans toutes les directions jusqu'à le faire sortir de la surface du rectangle imposé et de la simultanéité qu'il implique: lire ce livre, c'est non seulement voir une sculpture en épaisseur, mais encore en construction, entre un avant et un après, dans le temps visible de son développement.

À l'inverse, un livre mystérieusement

beau et plein d'humour (qualité souvent incompatible avec le sérieux de la méthodologie sérielle) ne s'embarrasse d'aucun scrupule pour rabattre le temps sur l'espace du livre et le développement de la série sur la répétition pure et simple. C'en est même tout le propos. Il s'agit de *once around the sun* (1975, rééd. 1982) de l'Islandais Kristjan Gudmundsson: deux volumes épais de plus de sept cents pages chacun, dans ce format carré privilégié par les minimalistes. Sa description est simple: toutes les pages du premier volume sont couvertes d'un carré dense de points régulièrement répartis; toutes les pages du second volume le sont de lignes horizontales parallèles, avec la même densité et la même régularité. La seule res-

source pour le lecteur perplexe est une équation brève en tête de chaque volume: « *points = secunds* » (volume 1), « *one second = lines* » (volume 2). Mais c'est le titre, « une fois autour du soleil », qui aide à résoudre l'énigme de ces points et lignes accumulés sur tant de pages semblables: le premier volume traduit en autant de points le nombre de secondes qu'il faut à la Terre pour faire le tour du Soleil au cours d'une année; le second volume exprime la longueur de la distance parcourue par la Terre en une seconde. D'une certaine manière, donc, chaque point du premier volume contient virtuellement la totalité du second! Affollement de l'esprit... Le jeu dissimule une vérité plus profonde: l'impossibilité où nous sommes non seulement de percevoir, mais encore d'imaginer les mouvements de la Terre, lesquels, à bon droit, restent donc abstraits: points et lignes répartis de façon homogène dans l'espace lui-même homogène de pages équivalentes. Un livre abstrait? la course de la Terre autour du Soleil a, pour un habitant de ces pays où la nuit hivernale est si longue, une importance vitale! Un tel livre aux pages identiques exclut la lecture au sens propre du terme. Cependant, comme pour témoigner de la précision des calculs et de l'exactitude de leur transcription en points et lignes, la dernière page de chaque volume se distingue des précédentes: le volume 1 se termine par l'interruption de la dernière ligne de points en début de ligne et à mi-hauteur et le volume 2 sur quelques lignes en haut d'une page presque blanche.

On conçoit aisément qu'une esthétique sérielle puisse être tentée de tirer parti des possibilités offertes par les techniques de graphisme automatique, notamment la création assistée par ordinateur, surprises et hasards n'étant plus que les produits paradoxaux de la complexité. C'est ce qui fait pour l'essentiel la différence entre un livre de Morellet comme *90 degrés, 90 trames* (1970) et un livre dessiné de LeWitt



François Morellet**90 Degrés. 90 Trames**

[Cholet], 1970.

500 ex. 20 x 20 cm. 178 p.

Sol LeWitt**Arcs, Circles and Grids**

Bern, Kunsthalle & Paul Bianchini, 1972.

20,5 x 20,5 cm. 210 p.

Vera Molnar**Un pour cent de désordre. One Per Cent Disorder.****Ein prozent Unordnung**

Björred (Suède), Wedgepress & Cheese, 1980.

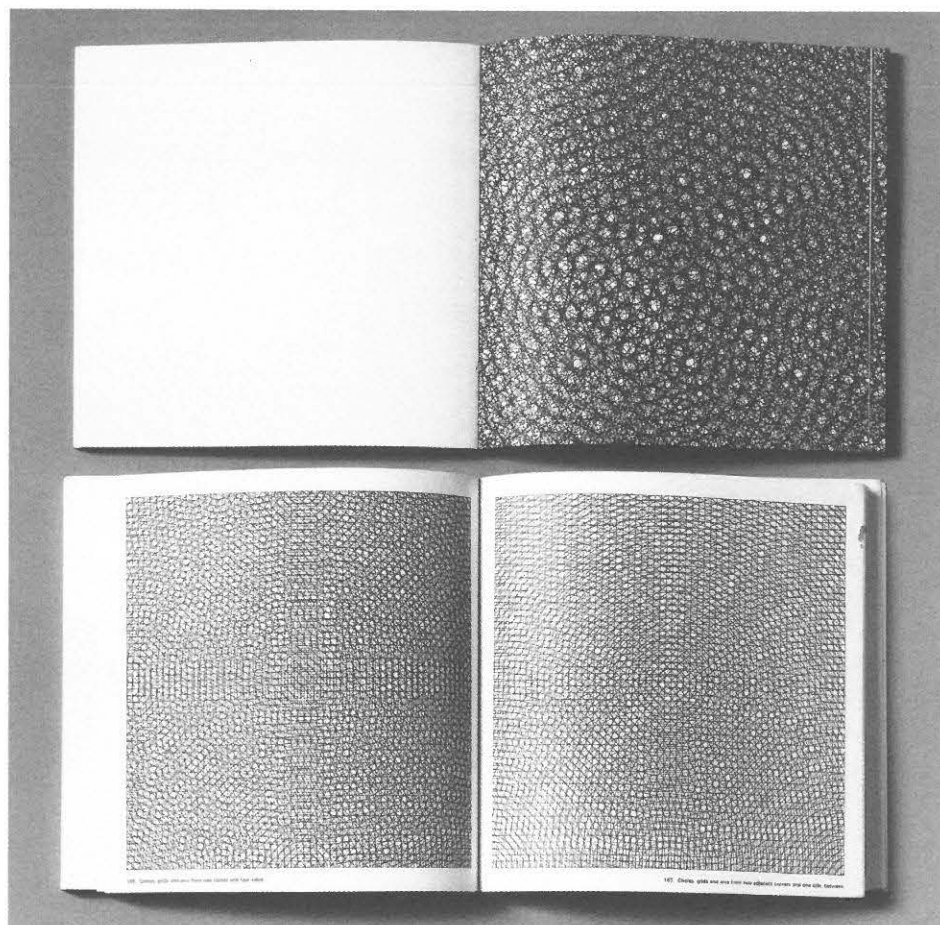
500 ex. 17 x 17 cm.

25 planches sous chemise à rabat.

Coll. particulière.

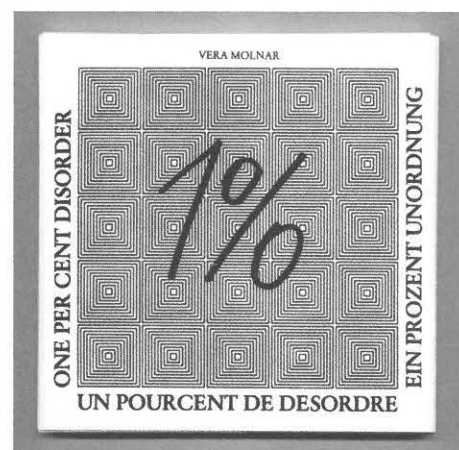
comme *Arcs, Circles and Grids* (1972), déjà mentionné¹. Tandis que celui de LeWitt conduit systématiquement, mais empiriquement et manuellement, l'inventaire de toutes les combinaisons de formes entre arcs, cercles et grilles (« *Arcs, from corners & sides, circles, & grids and all their combinations* »), celui de Morellet comporte dès son titre non pas la mention de formes, en termes d'ailleurs très généraux, mais celle de deux facteurs mesurables dont les interférences vont être le moteur et le sujet de l'ouvrage : vingt-cinq lignes horizontales, au départ parallèles, vont se multiplier tout en s'écartant degré par degré (et page après page) des horizontales pour constituer un réseau de lignes de plus en plus denses, de sorte qu'à la fin, le quatre-vingt-dixième et dernier folio est presque entièrement noir. Un livre fondé sur la version la plus simple du même principe, *90 degrés, 2 trames* (1976), part de lignes horizontales équidistantes pour aboutir à la dernière page à une grille d'orthogonales constituée d'horizontales et de verticales, qui ne sont que des horizontales redressées de quatre-vingt-dix degrés à raison d'un degré par page. En ce cas, aucune marge de liberté n'est laissée à l'exécution, ce qui n'est pas le cas chez LeWitt, dont la « machine » à faire de l'art qu'est l'idée, telle une partition musicale à laquelle il l'a plus d'une fois comparée, laisse ouverte la possibilité de multiples interprétations.

On peut varier à l'infini ce genre d'exercices qui donnent des livres d'une grande perfection et d'une belle froideur. On ne



s'étonne pas que Morellet, qui n'aime ni ennuyer ni s'ennuyer, n'en ait réalisé que deux de ce type, car l'intérêt de telles formules, vite épuisé, est surtout expérimental. Dans les années soixante-dix, les expériences pour obtenir des images en série à l'aide d'un programme informatique sont toutes nouvelles et, parmi les pionniers, il faut citer Vera Molnar et Torsten Ridell. Quelques livres sortiront de ces expériences, dont plusieurs édités en Suède par Leif Eriksson (Wedgepress & Cheese). De Vera Molnar, *Un pour cent de désordre. One Per Cent Disorder. Ein prozent Unordnung* (1980) : le livre réunit vingt images abstraites, en planches carrées, sans numérotation, que le lecteur est invité à retourner sur les quatre côtés et à combiner, ce qui permet d'obtenir un nombre astronomique d'images différentes. Dans quel but ? « Alors vous apparaîtra la richesse inimaginable de toute création plastique qui se veut systématique. » De Torsten Ridell, plusieurs livres fondés sur des permutations, au tournant des années soixante-dix et quatre-vingt, dont le premier, intitulé *Permutations de lignes. Linje Permutationer* (1978), a été réalisé au Centre Georges-Pompidou, dans le cadre de l'ARTA (Atelier de recher-

ches techniques avancées) : « Le livre se compose d'une image de 12 lignes permutées 13 fois dans 2 séries : l'une systématique, l'autre aléatoire. » Plus tardives, des publications du groupe Art et Ordinateur de Belfort, tirées sur imprimante laser ou en sérigraphie : *Réflexions reprogressives* (1989) de G. F. Kammerer-Luka, par exemple, comporte deux petits volumes épais sous une couverture toilée noire qui, de page en page, font se « réfléchir » (par prolongement ou inversion) et « progresser » (par accroissement ou diminution en largeur et en nombre) des bandes horizontales (premier tome) et verticales (second tome) alternativement



1. On sait qu'une querelle de priorité, orchestrée par la revue italienne *Flash Art* en 1973, opposa Morellet à l'artiste américain accusé de plagiat (cf. Sol LeWitt, « Comments on an Advertisement Published in *Flash Art*, April 1973 », *Flash Art*, June 1973, repris dans Sol LeWitt, catalogue du MoMA, op. cit., p. 174). « Les idées ne sont la propriété de personne (*ideas cannot be owned*) », répondra LeWitt.

Gerhard-Friedrich Kammerer-Luka

Réflexions reprogressives I et II

[Belfort], 1989.

13 ex, 2 volumes de 15 x 10 cm.

102 p. chacun.

François Morellet

Lichtinstallaties (installations lumineuses)

Groninger Museum, 1987.

15 x 10,5 cm.

Un volume de 48 p. et 3 volumes de 65 p.

Giovanni Anselmo

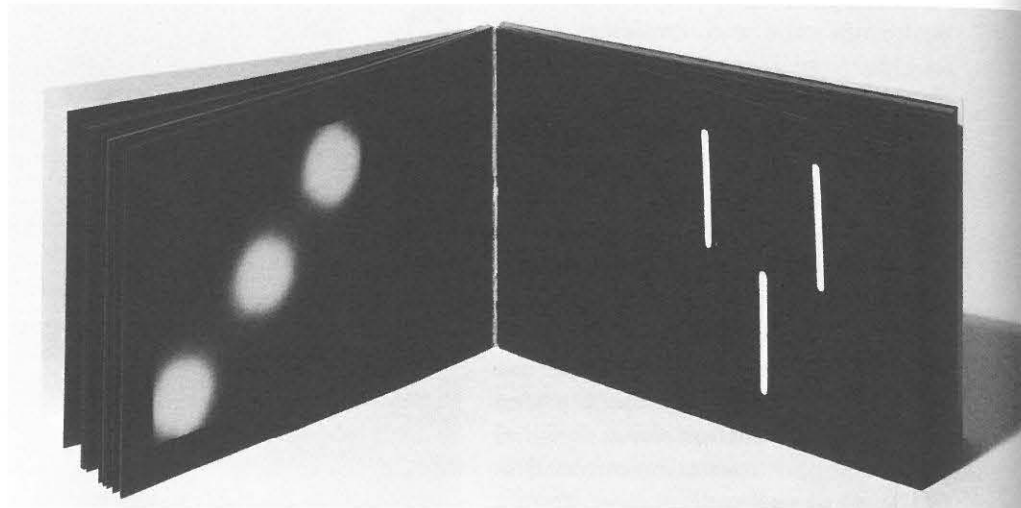
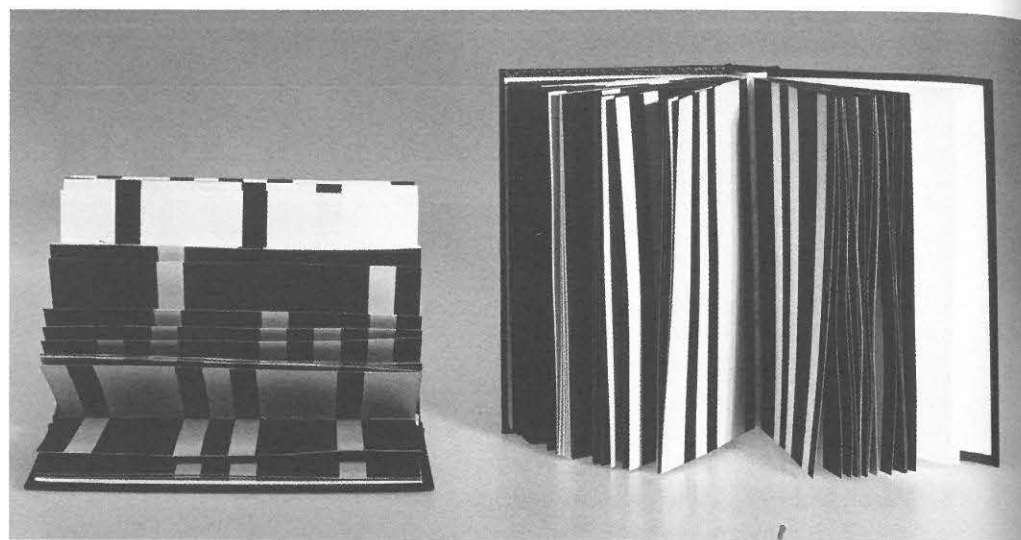
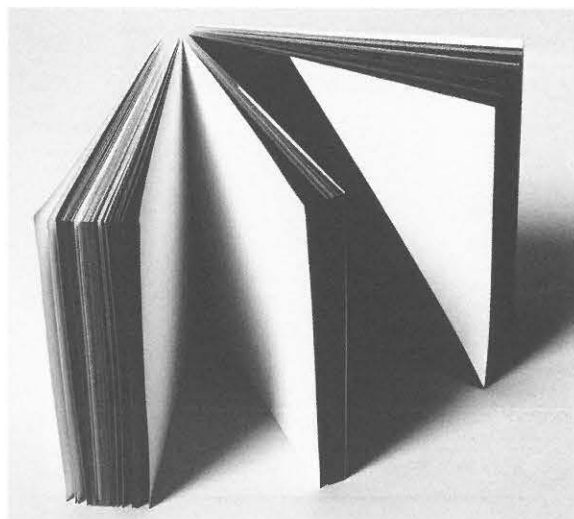
116 Particolari visibili e misurabili di INFINITO

[Torino], Sperone, 1975.

20,2 x 20,4 cm. 238 p.

noires et blanches, de telle sorte que demeure indécis la question de savoir si les formes sont noires sur fond blanc ou blanches sur fond noir. Déjà, *Perception of the Line* (1975) de Carel Balth reposait sur l'incertitude de la perception de deux étroites bandes parallèles qui courent sans interruption tout au long d'un livre, l'une noire et l'autre blanche, alternativement plus ou moins visibles quand la couleur du fond vire peu à peu du blanc au noir puis du noir au blanc, la fin de ce livre en boucle ramenant à son point de départ.

Ce qui appelle la remarque suivante: l'intérêt de tels livres, quand ils en ont, tient à la subtilité et à l'efficacité du procédé mis en place pour ébranler les certitudes perceptives du lecteur, soit en perturbant la permanence de son rapport usuellement non réfléchi à l'espace de la page, soit en retardant la reconnaissance des formes. Ce que réussit aussi à sa manière *Lichtinstallaties (installations lumineuses)* (1987) de Morellet, en trois livrets cinétiques qui rendent compte du travail de l'artiste avec la programmation d'appareils lumineux. Ces livrets noirs à l'italienne, aux couvertures souples, ont été conçus comme des films d'animation abstraits,



à feuilleter toujours en partant de la fin, mais dans les deux sens, le début pouvant devenir la fin et réciproquement pourvu que l'on retourne le fascicule: projecteurs de lumière blanche ou tubes de néon rouge orangé clignotent sur la nuit des pages en fonction du rythme adopté pour les feuilleter. On ne peut toutefois s'empêcher de penser que c'est le texte de l'artiste, présenté dans un quatrième livret, qui ajoute ce qu'il faut d'esprit et de sens à l'ensemble pour, de l'extérieur, sauver cet astucieux catalogue de la futilité: Morellet y file la métaphore des phases du courant électrique, réfléchit sur les intermittences des modes artistiques, prône les « courants alternatifs » dans l'art et se console en voyant « à chaque nouveau clignotement la consternation des tenants du vrai, des coincés du beau, des branchés du courant continu¹ ». La plupart du temps, cependant, ces livres mi-cinétiques, mi-constructivistes, qui se situent entre le dessin d'animation et les expériences de psychologie de la

perception, ne donnent que des publications divertissantes mais gratuites de l'espèce *flip book*.

On peut attacher plus d'importance à des livres apparemment voisins dans leur utilisation de procédés sériels, mais irréductibles au formalisme voulu des précédents, lesquels cherchent à faire obstacle aux interrogations herméneutiques: en un mot, à décourager toute recherche de signification, en maintenant l'exercice de la lecture au niveau de la seule visualité. Les plus abstraits de ces livres, les plus autoréférentiels, les plus proches à ce titre du géométrisme cinétique de ceux que nous venons de décrire, seraient deux ouvrages de Giovanni Anselmo, construits suivant certains rapports de noir et de blanc occupant la page tour à tour ou la partageant en diagonale, pour le premier, et de croissance et de décroissance d'un

1. François Morellet, « Wisselstromen en flikkerlichten. Courants alternatifs et lumières clignotantes », fascicule « Teksten, Textes », in *Lichtinstallaties (installations lumineuses)*, p. 43.

Giovanni Anselmo

LEGGERE

[Torino], Sperone, 1972.

16,8 x 11,5 cm. 54 p.

Coll. particulière.

mot imprimé pour le second. N'était que le premier, *116 Particolari visibili e misurabili di INFINITO* (1975), pose le problème, plus métaphysique que mathématique, de la perception et de la quantification de l'infini. N'était que le second, *LEGGERE* (1972), implique le lecteur dans une expérience en apparence optique des limites du lisible et de l'illisible, en réalité réflexive de son activité de lecteur autant que de la nature de la lecture.

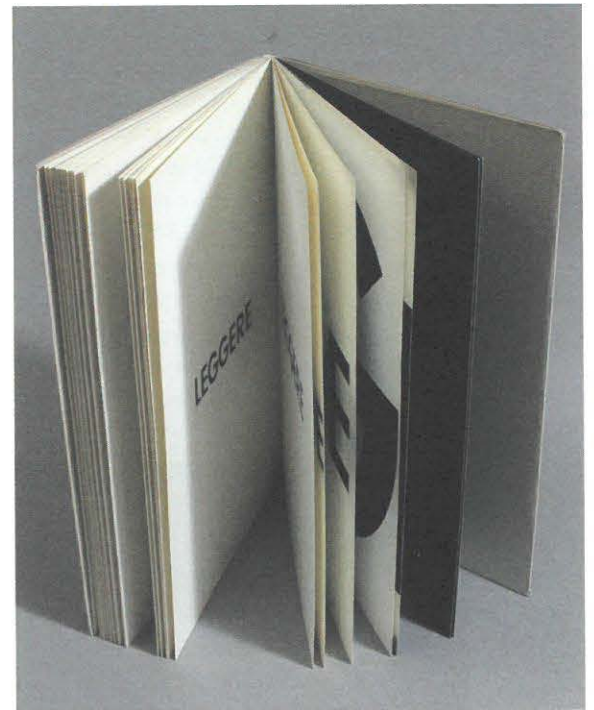
116 Particolari visibili e misurabili di INFINITO débute par plusieurs pages toutes noires, se continue avec d'autres où le blanc occupe une large découpe en oblique, puis de nouveau avec des pages entièrement noires; il montre ensuite des découpes blanches sur une autre portion de la feuille et se poursuit avec des pages complètement blanches, etc., pour finalement former un très épais volume carré de cent seize folios: autant de « *particolari* », de détails, du mot « infini » imprimé en très gros corps, ce qui explique que seule une toute petite partie de lettre soit visible à chaque page et non reconnaissable comme telle. Une note liminaire avertit le lecteur de la méthode adoptée: « L'ordre de séquence des pages est, partant de la partie supérieure gauche dans le sens des aiguilles d'une montre pour chacune des sept premières lettres, un angle, une partie d'un côté, un angle, une partie d'un côté, etc., en finissant par le centre. Là où les angles internes des lettres sont concaves, ce sont les angles externes correspondants qui sont pris en considération. Les neuf dernières pages sont respectivement les quatre parties extrêmes (en haut, en bas, à droite, à gauche) de la circonférence extérieure, les quatre parties analogues de la circonférence intérieure et le centre de la

lettre O. » Le livre se termine ainsi par une série de pages uniformément noires puis blanches sur leur recto, légendées, comme toutes les précédentes, sur la page qui leur fait face du simple mot: « *particolare* ».

Certes, c'est le mot « infini », plutôt que la chose, qui est explicitement pris en considération. Mais le choix même de ce mot, le travail particulier sur la dernière lettre, circulaire, du mot *infinito*, et plus généralement cette dialectique du noir et du blanc au centre ou au bord des lettres, suggèrent une pensée de l'infini proche de celle de Nicolas de Cues. Le livre – où la succession du noir et du blanc reste énigmatique pour le lecteur, même averti du procédé suivi, dans la mesure où elle obéit à une loi de progression trop complexe pour être visuellement identifiable – lui donne le moyen d'approcher l'obscurité de l'infini, notion ou chose: il fait l'expérience troublante du centre qui est partout et de la circonférence qui est nulle part; et réciproquement, il fait aussi l'expérience des limites du livre quand les pages deviennent toutes noires ou toutes blanches. À quoi il faut encore ajouter que cet ouvrage est présenté comme une partie, la première, d'un travail qui doit se développer dans des éditions successives (lesquelles ne verront pas le jour). En d'autres termes, ce travail sur l'infini est lui-même un travail infini que le livre, « détail » à son tour, n'épuise pas: infraction flagrante à l'impératif sériel de la clôture de l'œuvre sur elle-même.

Dans *LEGGERE*, c'est le verbe « lire » en italien qui est l'objet de la lecture¹. D'abord très identifiable au milieu de la page, il est ensuite imprimé en caractères de plus en plus petits jusqu'à se trouver réduit à l'état de tiret noir illisible, puis à l'invisibilité, la page étant alors parfaitement blanche. Ensuite, à partir de la seconde moitié du livre, le mouvement s'inverse et les caractères augmentent au point de sortir du cadre de la page, une partie de la lettre G, au milieu

du mot, suffisant à occuper la dernière, toute noire. Jeu visuel tautologique? livre de poésie concrète? Rien n'est moins assuré. Nous y verrions plutôt le renvoi d'une interrogation apparemment technique sur les conditions de la lecture et sur les seuils de lisibilité vers une réflexion plus fondamentale sur les rapports du visible et de l'invisible, question qui fait tout le problème de l'interprétation et toute la différence, dans l'acte de lire, entre déchiffrer un texte partie par partie, détail après détail, et le com-



prendre. En l'occurrence, se borner ici à suivre les aventures typographiquement programmées du mot *LEGGERE*, c'est lire (ou ne pas pouvoir lire) le verbe « lire », mais ce n'est pas comprendre le livre qui, précisément, débouche, à travers l'expérience du lisible et de l'illisible, sur la dimension de l'intelligible. Les deux mouvements opposés du livre conduisent en deçà puis au-delà du lisible, là où la lecture œuvre sur le blanc ou le noir, la lumière ou l'obscurité. Ce qui pourrait n'être qu'un travail de typographie sur la forme géométrique

1. Il en existe depuis 1990 une adaptation en français, sous le titre *Lire*, beaucoup moins réussie à cause de la parcimonie et de la pauvreté des signes composant le verbe français.

Peter Downsbrough

NOTES ON LOCATION

New York, TVRT, [The Vanishing Rotating Triangle], 1972.

[Circa 230 ex.] 20,8 x 13,4 cm. 44 p.

Coll. de l'artiste.

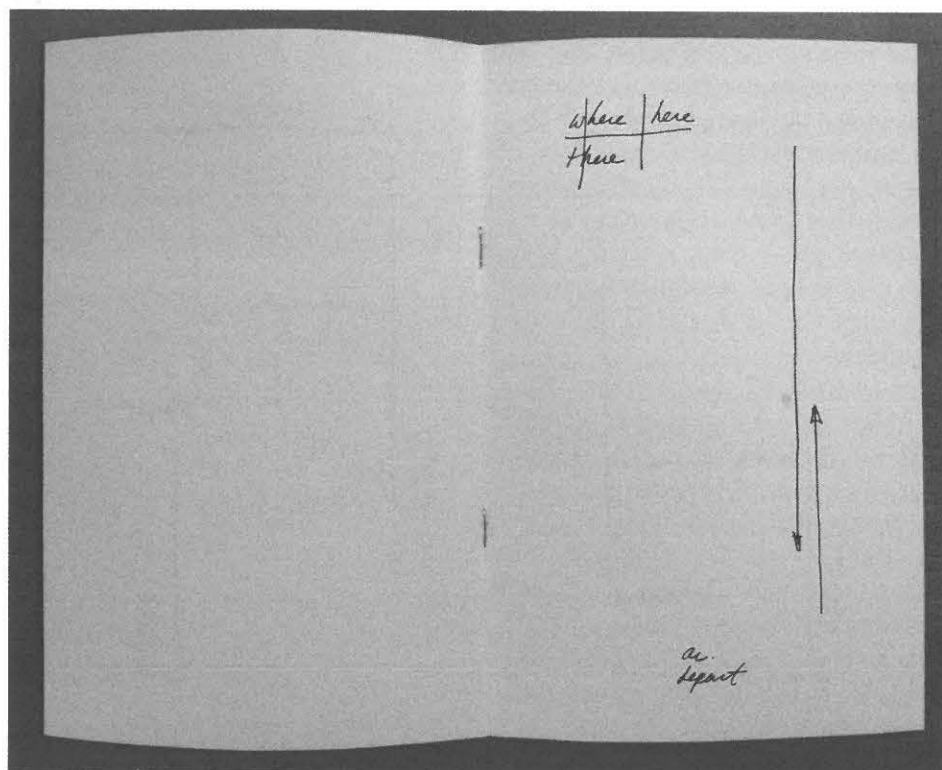
des lettres est en réalité une exploration de la puissance d'un mot à désigner l'indésignable (pour le premier livre) ou de la capacité d'un mot à rendre déchiffrable l'acte qu'il suppose (pour le second). « Mes œuvres, dit Anselmo, sont le devenir physique des forces inhérentes à une situation ou à un événement¹. » Ses livres en particulier sont propices à la manifestation et au développement de cette dynamique dont on a vu qu'elle utilise les données matérielles du livre (les caractères imprimés, la séquence des pages) pour le mener aux limites de tout livre (la page blanche ou noire). Que l'on interprète cette dynamique au premier degré, celui de la dilatation physique des parties d'un mot, ou qu'on confère une portée métaphysique ou symbolique au choix de tel mot plutôt que de tel autre pour procéder à l'expérience, il demeure que ces ouvrages permettent à leurs lecteurs d'appréhender plus que le mécanisme de la force qui les édifie : une « situation » ou un « événement », selon les termes de l'artiste, c'est-à-dire

une réalité à laquelle le mécanisme du livre introduit. Il s'agit d'user de la série comme d'une méthode d'expansion du livre appropriée à un contenu déterminé qu'elle sert, non de cultiver la méthode pour elle-même au point d'en faire le sujet du livre.

À cet égard, les livres, nombreux², de Peter Downsbrough représentent un aboutissement paradoxal qui nous servira à ce titre de conclusion partielle, car ils usent des procédés du formalisme sériel pour aboutir à un résultat rien moins que formel. L'artiste américain s'en sert en effet pour mobiliser non seulement les aptitudes herméneutiques du lecteur, mais encore pour en appeler à sa conscience critique d'homme en société. Autrement dit, on se trouve devant des livres qui établissent un lien inattendu entre minimalisme et engagement. Du minimalisme, ils retiennent le souci de rationaliser le pouvoir sémiotique des signes sur la sensibilité et, partant, de les agencer sur la page de manière à tirer l'efficacité maximale du

minimum d'éléments. Mais cette recherche d'efficacité a pour fin l'implication totale du lecteur dans l'acte de lecture, acte pleinement rétabli dans sa fonction de processus de réflexion et de pensée, sur fond de la reconnaissance des signes et du décryptage de leurs liens sémantiques dans le livre.

Cela n'est pas immédiatement évident dans les premiers livres, très proches de l'esthétique minimaliste. Le premier, *NOTES ON LOCATION* (1972), est une sorte de fac-similé d'un carnet de travail manuscrit, portant de simples diagrammes fléchés, annotés de quelques mots renvoyant à la localisation dans l'espace et le temps. Ce petit livre et son jumeau (*NOTES ON LOCATION II*, 1973) contiennent cependant en germe les éléments des livres typographiés qui vont suivre : rôle structurant de simples lignes droites, mots isolés, dont certains déjà divisés (*w/here*, *t/here*), procédé amené à se développer dans l'œuvre à partir des années quarante-vingt. *TWO LINES, FIVE SECTIONS* (1975), de format modeste comme presque tous les livres de l'artiste, est fait d'un papier quadrillé bleu, qui évoque encore le carnet de poche en même temps qu'il introduit déjà la géométrie. Deux lignes parallèles verticales noires de hauteur constante (douze petits carrés et demi) se déplacent simplement sur les pages, se séparent parfois, disparaissent et se retrouvent selon une règle que l'on présume sans pouvoir l'énoncer, à



1. Giovanni Anselmo, citation que nous avons utilisée dans notre *Livres d'artistes*, op. cit., p. 43, mais dont nous n'avons pu retrouver la source.

2. Quatre-vingt-cinq depuis 1972, date de la publication du premier, *NOTES ON LOCATION*, conçu en 1968 par cet artiste américain né en 1940. On peut se reporter au premier catalogue de ses livres, *Peter Downsbrough. Books. Bücher* (Bremen, Neues Museum Weserburg, 1993), et surtout à l'indispensable catalogue raisonné par Moritz Küng, *Peter Downsbrough — The Book(s)*, texte d'Ira G. Wool, Ostfildern, Hatje Cantz, 2011.

Peter Downsbrough

BESIDE

Sydney, Michael Hobbs, 1976.

[1 000 ex.] 16,9 x 11,5 cm. 72 p.

Coll. particulière.

moins peut-être de décrire minutieusement le livre page après page, double page par double page aussi, et section après section, puisqu'il y a cinq « chapitres ». Ces lignes parallèles verticales sont l'équivalent sur la page de *Two Pipes*, sculpture réduite à deux tuyaux d'inégale hauteur, que Downsbrough installe au même moment dans l'espace extérieur et dont *TWO PIPES, FOURTEEN LOCATIONS* (1974) montre une série de photographies en diverses localisations, tandis que *BESIDE* (1976) établit clairement leur parenté en organisant dans le livre la cohabitation des parallèles et des sculptures. On retrouvera ces parallèles dans plus d'un livre (*IN FRONT*, 1975, dont pour la première fois une photographie fait la couverture, montrant *Two Pipes* devant une maison, et *IN/OUT*, 1976). C'est en quelque sorte le motif clef des livres des années soixante-dix. Par exemple dans *AROUND* (1978) : cette fois continues et horizontales, courant sur la partie inférieure ou supérieure des pages, elles sont surmontées d'un mot isolé, notation imprécise de lieu, de temps et de déplacement (*here, and then, around, turn, return, locate*, etc.), parfois remplacée par quatre petits points alignés, à la manière de points de suspension, ici points de substitution. Les deux lignes parallèles suggè-

rent graphiquement une voie, ponctuée de quelques mots – repères abstraits –, et parfois contrariée dans son parcours rectiligne par le changement de niveau du tracé entre le haut et le bas de certaines pages. La lecture du livre prend ainsi l'allure d'un déplacement le long de cet itinéraire, à l'exemple de ces gens marchant dans une rue dans le sens de l'aller, puis du retour, et dont l'unique

Peter Downsbrough

TWO LINES FIVE SECTIONS

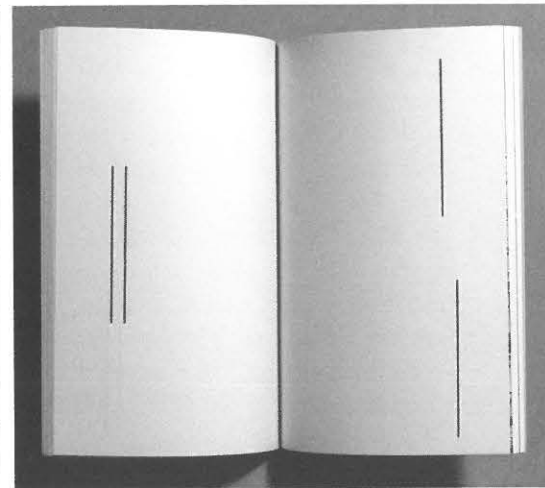
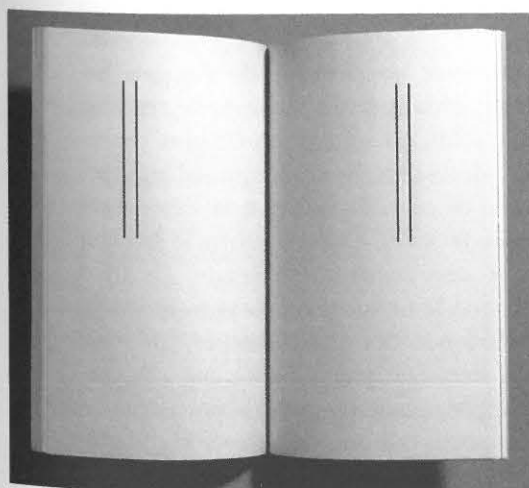
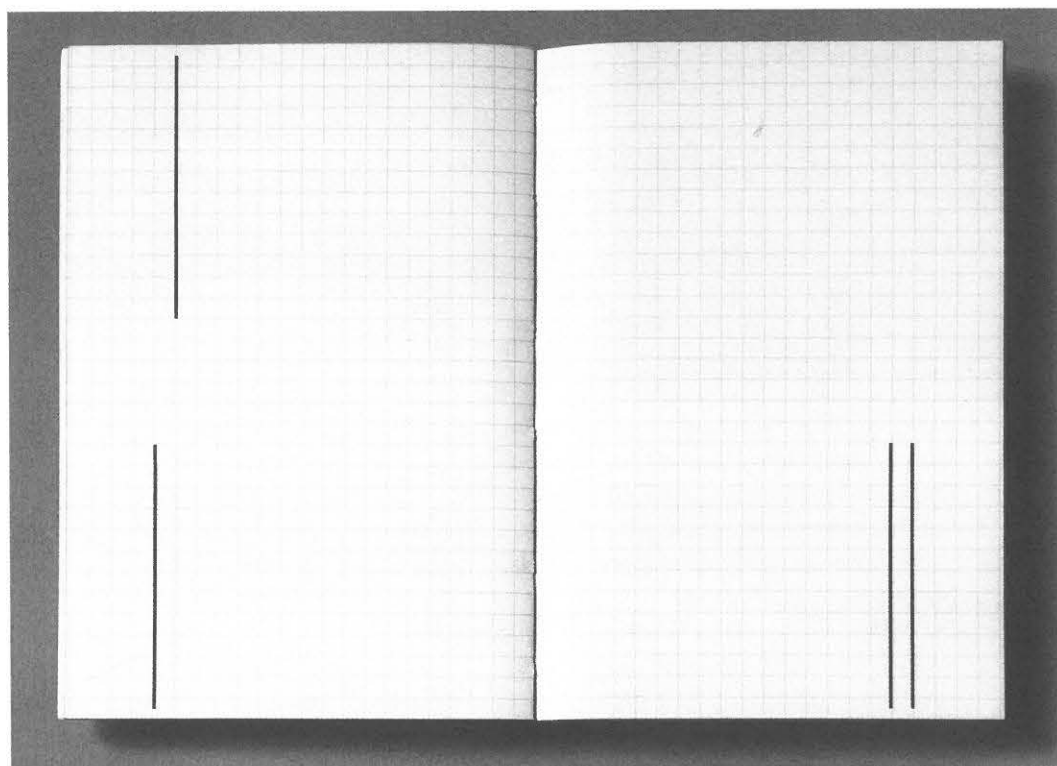
DUE LINEE CINQUE SEZIONI

Milano, Franco Toselli, 1975.

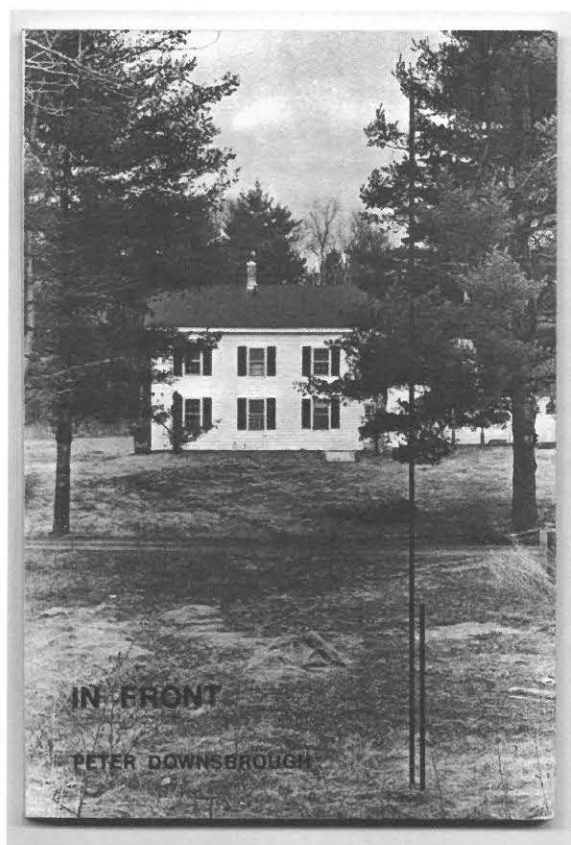
[950 ex.] 16 x 11 cm. 64 p.

photographie du livre reproduit l'image sur les deux plats de la couverture. Le parcours graphique est inséparable d'un parcours symbolique, dont la signification est laissée ouverte.

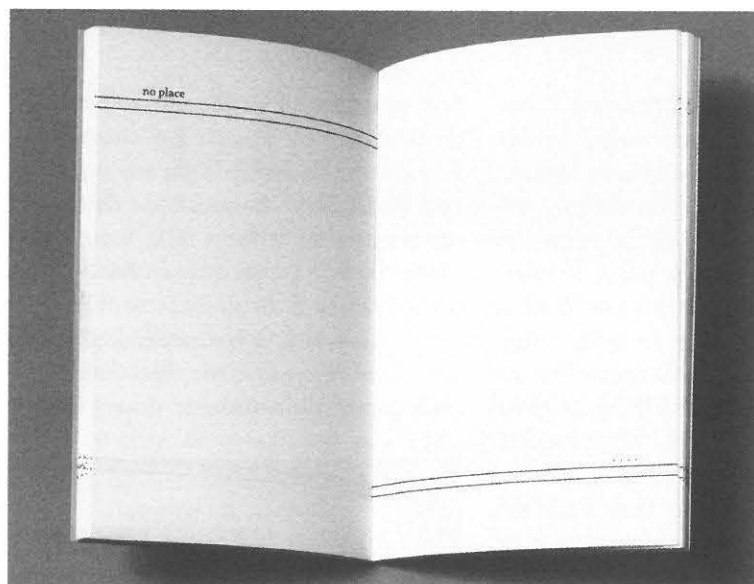
À partir du moment où au dessin des parallèles se juxtaposent, à l'intérieur du volume cette fois, des photographies de rues, trottoirs et autres voies étroites balisées dans la ville entre les



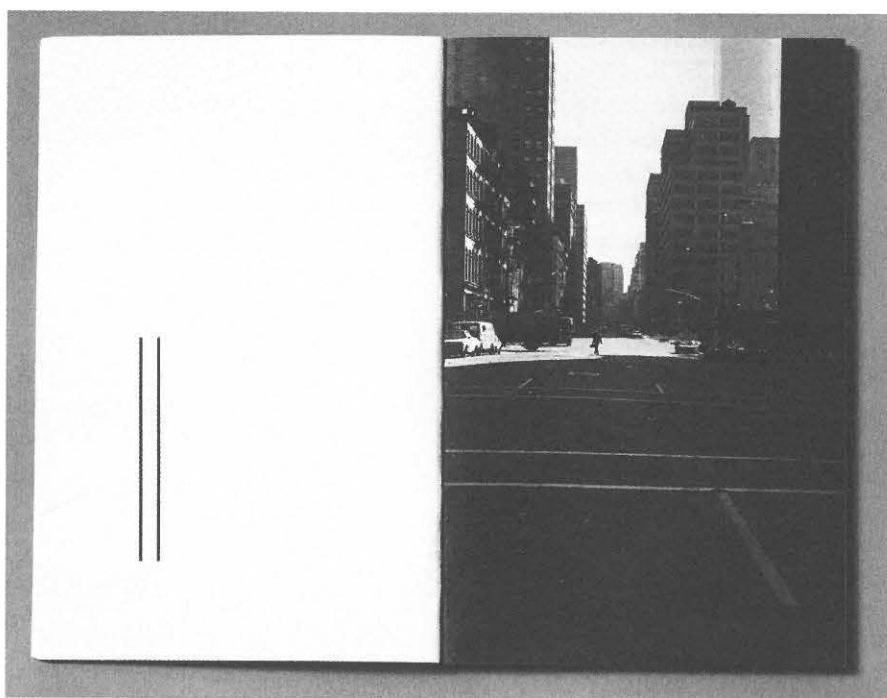
Peter Downsbrough
IN FRONT
 Gent, Jan Vercruyse, 1975.
 [500 ex.] 17 x 11,5 cm. 68 p.



Peter Downsbrough
AROUND
 New York, 1978.
 [1 082 ex.] 17,8 x 11,4 cm. 96 p.



Peter Downsbrough
AS TO PLACE
 New York, 1978.
 [992 ex.] 17,8 x 11,5 cm. 112 p.



hauts immeubles, le sens des livres de Downsbrough ressort explicité de cette confrontation. Ainsi *AS TO PLACE* (1978) fait-il voir, et comprendre, plus fortement que *IN PLACE* (1977) avec des photos et des mots, la signification politique de l'architecture urbaine, sans l'aide d'autres mots que les titres des cinq chapitres d'images donnés en une sorte de sommaire au début (*As, To place, And, To place, As/again*) et ensuite simplement annoncés par leur numéro: toutes sortes de couloirs architecturaux suggèrent le contrôle du flux des hommes et l'impossibilité où on les met de diverger; *a fortiori* de s'échapper, puisque l'intitulé du dernier chapitre, *As/again*, le seul à être repris en légende dans le corps du livre, apparaît à la dernière page comme le *da capo* d'une partition et semble indiquer qu'à la fin de cette histoire qui est la nôtre, on recommence ou on continue. Les habitants sont cependant la plupart du temps absents de ces vues de ville à proprement parler déshumanisées, parfois

perdus au milieu d'elles, à moins qu'ils ne demeurent cachés: on les devine dans les véhicules, on les suppose derrière les murs des immeubles. Et l'on imagine aisément que la grande ville américaine est ici le reflet de la société tout entière. D'où l'on peut conclure que l'espace, même traité abstraitement dans la construction graphique du livre, renvoie à l'espace réel et à son expérience dans le monde contemporain. Un livre plus tardif, et des plus clairs, *TAKE NOTE* (1988), commence du

reste par un portrait de Reagan hilarant, saluant de la main, et se termine par celui, au sourire non moins excessif, de Nancy Reagan, immédiatement suivi de celui du leader noir démocrate Jesse Jackson, lequel se frotte le menton avec une évidente perplexité. Ce livre évoque le moment où Reagan quitte la présidence des États-Unis et, au long des dernières pages, le lecteur a pu recomposer cette formule de portée manifestement critique: *Reinforce the status quo*.

Peter Downsbrough

IN PASSING

Paris, Éric Fabre, 1982.

[1 000 ex.] 19,5 x 13,1 cm, 102 p.

Coll. particulière.

Peter Downsbrough

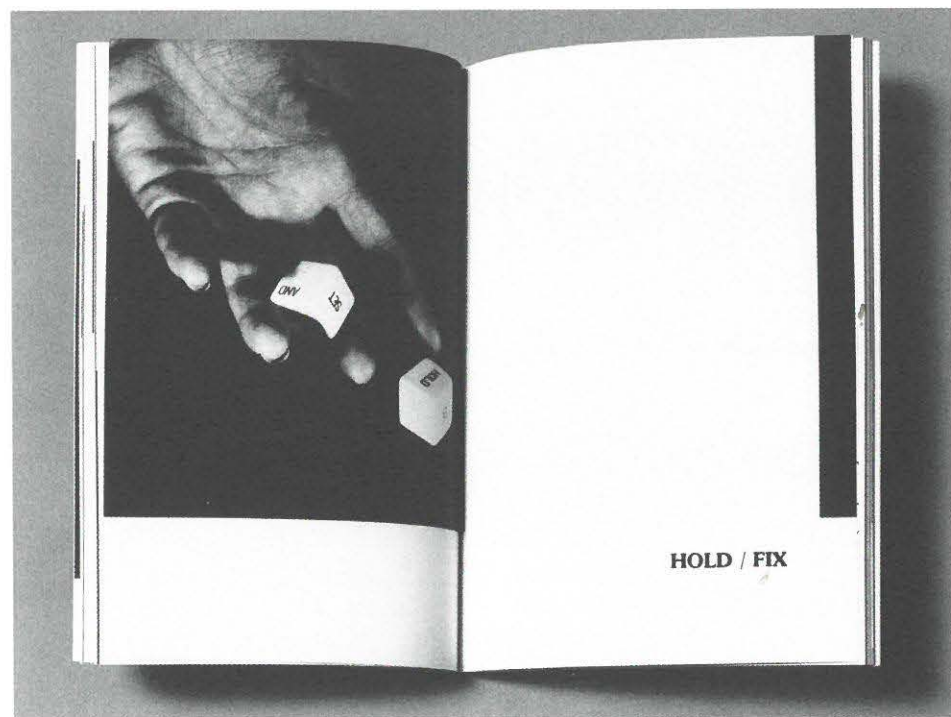
NOT YET

Eindhoven, De Fabriek, 1983.

[Circa 50 ex.] 29,7 x 21 cm, 30 p. en photocopie.

Coll. de l'artiste.

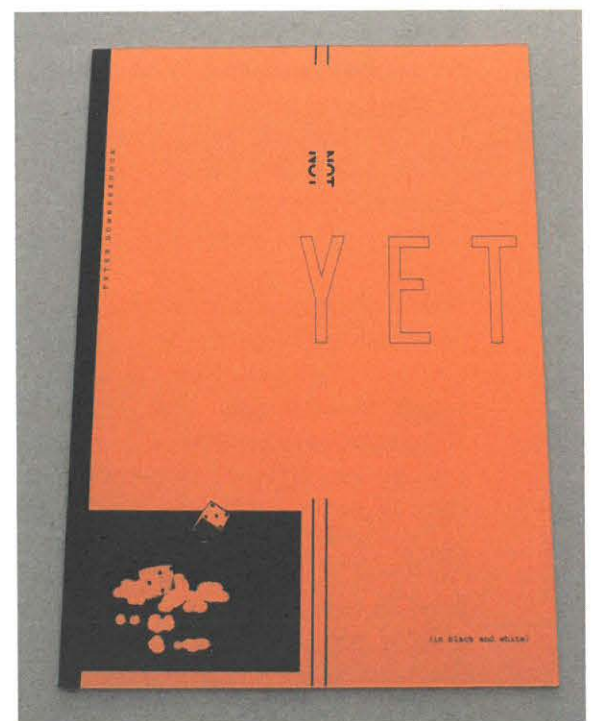
Ce dernier exemple le montre, depuis les années quatre-vingt, et plus précisément le catalogue d'artiste *A SET* (1981), les livres de Downsbrough combinent des informations iconiques et verbales plus complexes sur la page : éléments graphiques en couleurs, autres que les droites parallèles mais toujours géométriques (lignes, traits, rectangles, etc.); montage d'images et de citations; typographies variées; photographies de structures architecturales urbaines, mais aussi, entre autres exemples, de dés à jouer dont les faces visibles portent des mots brefs au lieu des points habituels; mots toujours isolés, mais fragmentés, coupés en deux non seulement dans le sens de leur longueur, mais aussi dans celui de leur hauteur, la division des lettres par un espace médian plus ou moins large faisant écho aux parallèles du début (*NOT YET*, 1983) et révélant la géométrie dissymétrique cachée dans la typographie. Plus encore que dans les premiers livres, l'unité minimale n'est pas la page, mais la double page : la totalité de sa surface devient un espace d'interaction pour les ponctuations verbales et les rythmes graphiques; les blancs, importants, en sont parties intégrantes. Mais Downsbrough sait aussi assembler la suite des espaces en un espace d'ensemble, en un volume, au sens architectural autant que livresque du mot, où le lecteur doit se frayer un chemin visuel et interprétatif. Interrogé sur la difficulté à appréhender le sens de ses œuvres, que n'accompagne aucun texte explicatif, Peter Downsbrough répond : « Ce n'est pas pour cacher quelque chose, pour être hermétique, mais le public doit s'enga-



ger aussi. [...] Les œuvres doivent être des points de départ [...]¹. » « Points de départ » ? Il faudrait prendre ici au premier degré la notion métaphorique de « point de vue voyageur » mise en avant par Wolfgang Iser pour décrire la lecture comme un déplacement à l'intérieur du texte, comportant progressions et reculs, anticipations et rétropections, hésitations et décisions².

Ainsi, s'orienter dans le livre est-ce ajouter à sa réalité spatiale objective, celle, subjective, du temps de la lecture. Dans les livres de Peter Downsbrough, l'accent est mis à la fois sur l'autonomie provisoire de chaque double page et sur la liaison entre les pages, passage du recto au verso qui articule des espaces successifs en un temps qui n'est plus seulement celui, structurel et homogène, du système qui engendre le livre, mais celui, pour ainsi dire instaurateur et cumulatif, de la lecture. Dans l'espace d'un livre, souligne Downsbrough, « il y a quelque chose en deux dimensions, et aussi en trois dimensions³ ». À l'aide des signes lus et vus, le lecteur est invité à construire le sens de leur confrontation, à s'engager (pour reprendre le terme de l'artiste) dans une interpréta-

tion dont l'enjeu a fréquemment trait à sa liberté, d'homme en général, mais d'abord de lecteur en particulier. « Nul doute qu'il y a un acte politique dans l'œuvre de Peter Downsbrough, pas nécessairement dans l'image proposée mais dans la proposition elle-même », remarque Guy Schraenen⁴ pour



1. « Peter Downsbrough : une présence discrète », entretien de Peter Downsbrough avec Patrick Bougelet, Denis-Laurent Bouyer et Yves Brochard pour la revue *SANS TITRE* (n° 10, 1990), repris dans *Un mobile home dans le désert*, op. cit., p. 48.

2. Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. Éveline Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985, p. 377 (cité par Paul Ricoeur, *Temps et Récit*, op. cit., tome III, p. 304).

3. « Peter Downsbrough : une présence discrète », loc. cit., p. 47.

4. Guy Schraenen, in *Peter Downsbrough. Books. Bücher*, op. cit., non paginé.

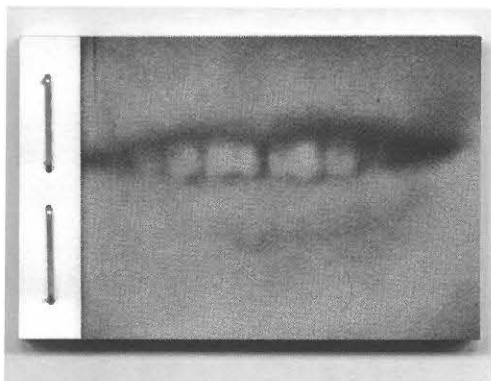
Mieko Shiomi

Disappearing Music for Face

Performed by Yoko Ono, photographed by Peter Moore
[S. I.], ReFlux Editions, 2002. (1^{re} éd., New York,
George Maciunas, 1966.)

4 x 6 cm. 82 p. incluant la couverture.

Coll. particulière.



souligner que le politique n'est pas tant dans le contenu des livres que dans la conception de la lecture qu'ils mettent en œuvre afin d'assurer au lecteur une responsabilité dans le fonctionnement du système, quand bien même l'artiste possède la maîtrise de ses éléments et de leur mise en place réciproque. Il est possible que la récurrence du motif des dés jetés, qui figure dans un certain nombre de livres de l'artiste au moins depuis *IN PASSING* (1982), outre la référence à la réflexion de Mallarmé sur le hasard dans *Un coup de dés*¹, illustre cette logique d'une *necessitas ex hypothesi* qui fait découler certains effets nécessaires de la contingence de la décision initiale, en l'occurrence non pas comme chez Leibniz celle du Créateur², mais celle du spectateur qui, s'il décide de prendre ses responsabilités de lecteur, joue sa partie avec ce qui lui est donné par l'auteur. « Choisir, c'est vivre », lit-on sur la photographie d'un panneau publicitaire au recto de la dernière page du livre, le verso montrant deux dés, mais vierges.

Voilà comment les mécanismes sériels peuvent être mis au service de la résistance aux contraintes formelles, sociales autant qu'esthétiques. Une histoire se dessine et, pour le lecteur, se décide, qui n'est pas tout entière contenue en germe dans un système préformé que le livre ne ferait que développer. Elle requiert un temps réel, non logique, celui-là même de la lecture, c'est-à-dire du désir et de la difficulté de comprendre, avec ses arrêts, ses reprises, ses retours en arrière et ses brusques avancées, par-

fois ses énigmes définitives, qui peuvent être captivantes, c'est-à-dire capables de suspendre le temps de la lecture ou de le pérenniser, ce qui en l'occurrence revient au même. Au contraire de ceux de Peter Downsbrough, les livres strictement sériels n'ont pas à proprement parler de lecteurs, simplement des spectateurs qui assistent du dehors au déroulement parfaitement préréglé d'un processus sans histoire, dans toutes les acceptions de ce mot.

LECTURE DU TEMPS ET TEMPS DE LA LECTURE

Plus d'une fois au cours des chapitres précédents, l'analyse de telle ou telle utilisation du livre a rencontré plus ou moins directement la question du temps. Cela s'explique aisément par la convergence entre la place prise par le temps dans la création contemporaine et le caractère virtuellement temporel du médium du livre. Or, si le livre a fréquemment le temps pour thème explicite (Art conceptuel), pour condition implicite (Fluxus) ou pour moteur (artistes collectionneurs), il est beaucoup plus rarement le moyen ou le lieu d'une expérience spécifique du temps. En effet, certains conceptuels prennent le temps comme objet ou facteur déterminant de leur investigation mais le livre, exclu de l'expérimentation dont il enregistre les résultats, n'ajoute rien par lui-même : il a déjà été question de Douglas Huebler, par exemple, et parmi ses différentes pièces intitulées *Duration*, du livre *Durata Duration*, de même que des comptabilisations datées de Stanley Brouwn et de l'utilisation des jours du calendrier par On Kawara³. On peut y ajouter les recherches de Dan Graham sur la perception de l'espace et du temps dont certains protocoles ont été publiés par l'artiste, tel *Two Parallel Essays (Photographs of Motion: Two Related Projects for Slide Projectors)*, en 1970. D'une autre manière, chez les artistes Fluxus pour qui l'art doit être la vie, et l'œuvre sa propre genèse, le temps est une sorte

de forme *a priori* des actions, gestes ou happenings, mais n'est guère thématisé ou exploité pour lui-même, si ce n'est peut-être dans la musique et quelques *flip books* issus de films, que Maciunas appelait des « *book events*⁴ », des événements livres, parce qu'à chaque lecture les mains du lecteur permettent à l'action de se rejouer (ainsi de *Disappearing Music for Face*, 1966, de Mieko Shiomi, dans lequel Peter Moore a saisi en une suite de gros plans l'apparition et la disparition du sourire de Yoko Ono⁵). Quant aux artistes collectionneurs, leur activité de conservation de l'éphémère en fait des artistes des strates et traces du temps plutôt que du temps lui-même. On l'a vu, leurs livres de mémoire ne sont qu'exceptionnellement des dispositifs temporels⁶.

Le livre s'offre en général comme surface d'inscription d'une temporalité empruntée (à une recherche, une performance, une randonnée, une enquête, une mémoire, etc.), qu'il restitue sur le mode dérivé de la représentation plus souvent qu'il ne permet au lecteur d'en faire de lui-même une expérience singulière, celle d'une temporalité vécue que la lecture pourrait non seulement fictivement retrouver, mais effectivement engendrer. Par exemple, le témoignage photographique des découpes et prélèvements opérés par Gordon Matta-Clark sur une maison abandonnée, dans *Splitting* (1974), à la différence du film sur le même sujet, ne peut

1. Sur ce point, cf. Christian Besson, « Quand l'œuvre interprète l'œuvre », in Peter Downsbrough, *Position*, catalogue d'exposition, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts et Argos Éditions; Mouans-Sartoux, Espace de l'art concret; Lodz, Museum Sztuki; Genève, Musée d'art moderne et contemporain, 2003, p. 145-146.

2. Leibniz, par exemple dans *Essais de Théodicée*, 1^{re} partie, § 37, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 125.

3. Pour tous ces exemples, cf. *supra*, chapitre quatrième.

4. George Maciunas, cité par Jon Hendricks, *Fluxus Codex*, op. cit., p. 122.

5. Les deux versions (apparition et disparition) de ce livre sont reproduites dans *Daumenkino. The Flip Book Show*, Düsseldorf, Kunsthalle; Köln, Snoeck, 2005, p. 128-129.

6. Cf. *supra*, chapitre cinquième, « Espace de la collection, temps de la collecte ».

Gordon Matta-Clark***Splitting***

New York, Loft Press, 1974.

17,7 x 28,2. 32 p.

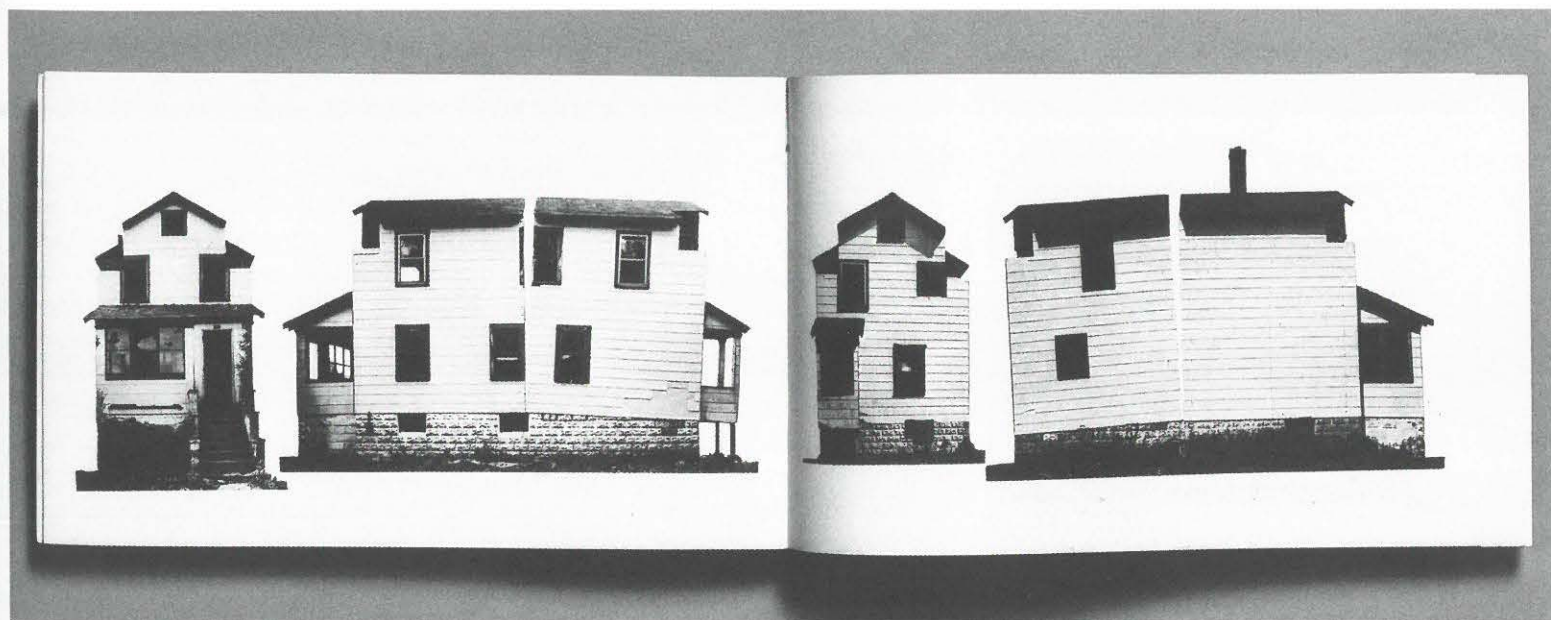
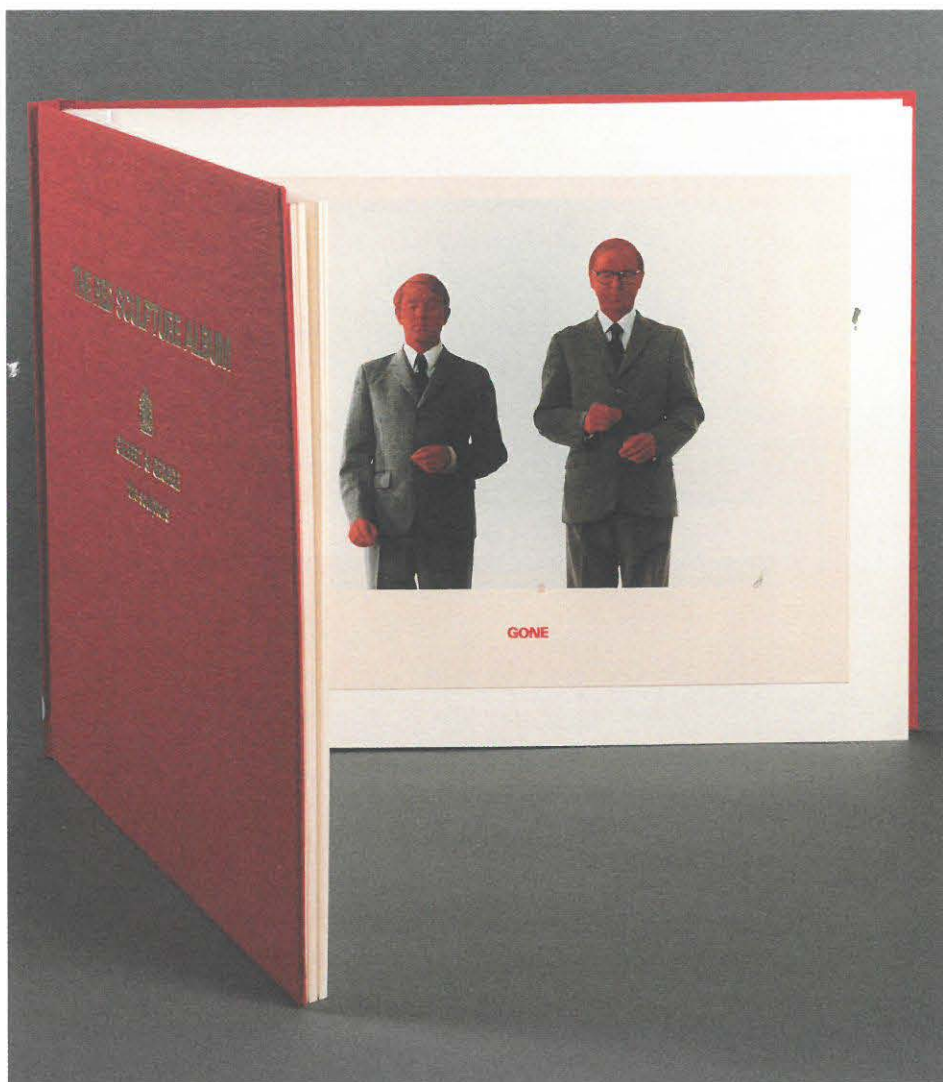
qu'exposer les résultats de son intervention, organisés chronologiquement en quatre épisodes, dans une mise en page qui transmet au lecteur l'idée de la découpe, mais laisse échapper son enracinement dans la durée. La question est donc de savoir si le livre peut susciter une expérience particulière du temps ou s'il est condamné à représenter, efficacement mais médiatement, une expérience antérieure et extérieure à lui. Autrement dit, peut-il être plus qu'un médium du temps ? peut-il être le lieu d'un avènement du temps dont la lecture serait à la fois la condition et l'expérience ?

À cet égard, le cas le plus négativement révélateur est celui fourni par les livres de performances, art dans le temps et art du temps par excellence. Les comptes rendus photographiques de performances d'artistes comme Gerz (*Hellênikai Poiëseis*, 1978), Gilbert & George (*The Red Sculpture Album*, 1975), Chris Burden (*B-Car*, 1977) ou Abramovic et Ulay (*3 Performances*, 1978, ou *30 November/30 November*, 1979), laissent le lecteur déçu devant ce qui ne peut livrer de l'événement qu'une succession discontinue d'étapes ou d'états choisis à titre de témoignages des moments d'une action dont le lecteur peut prendre connaissance, non

Gilbert & George***The Red Sculpture Album***

[London], 1975.

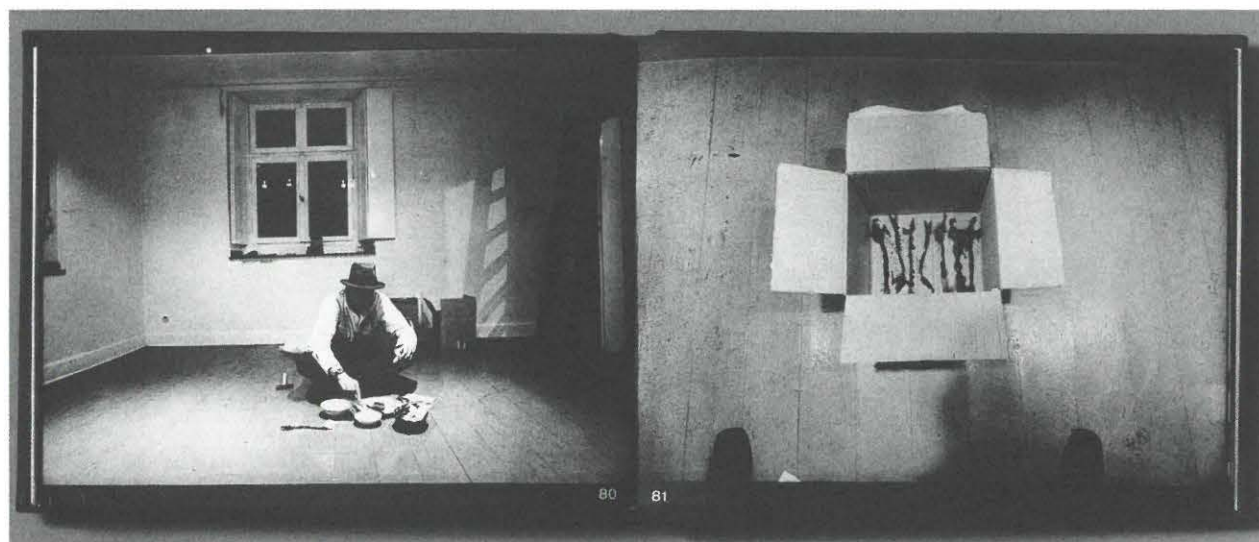
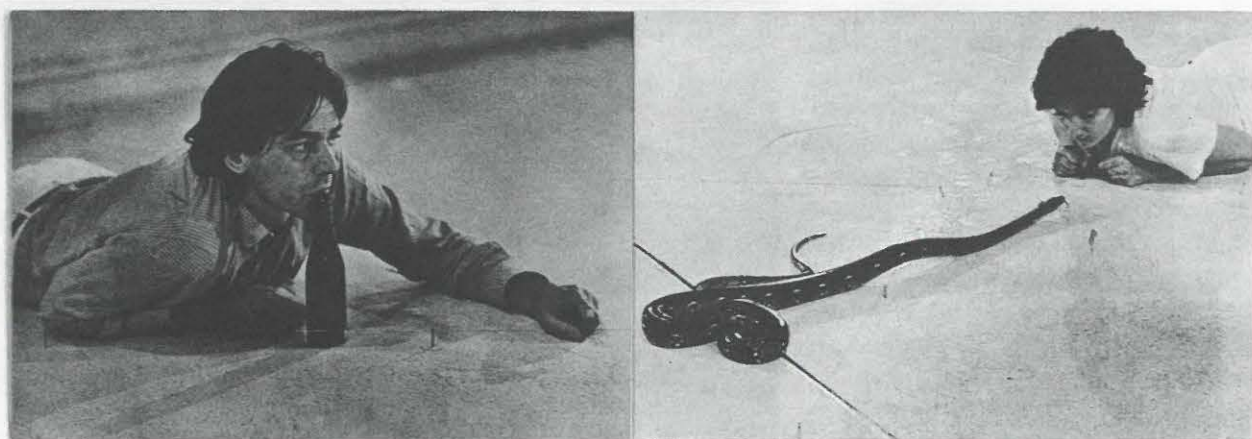
100 ex. 38,5 x 50,5 cm. 22 p.



Marina Abramovic / Ulay
Ulay / Marina Abramovic
 30 November / 30 November
 Wiesbaden-Erbenheim, Harlekin Art, 1979.
 1 000 ex. 14,8 x 21,7 cm. 48 p.

Josef Beuys
la gebratene Fischgräte
 Berlin, Edition Hundertmark, 1972.
 700 ex. 18 x 23,5 cm. 106 p.

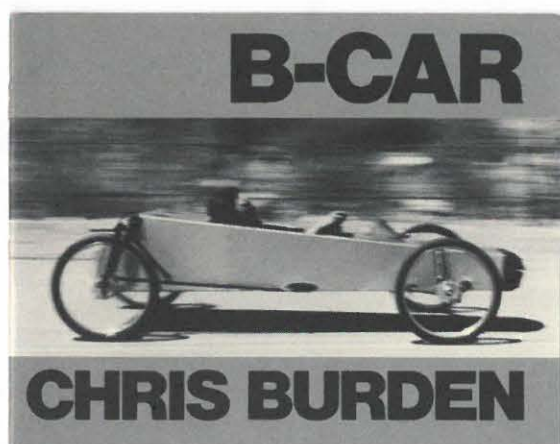
Chris Burden
B-Car: The Story of Chris Burden's Bicycle Car
 [S. I.], Choke Publications, 1977.
 14 x 17,6 cm. 24 p.
 Coll. particulière.



retrouver la tension. *A fortiori* quand il s'agit, chez Burden ou chez Abramovic et Ulay, d'actions extrêmement fortes, qui mettent à l'épreuve le spectateur en

même temps que les artistes eux-mêmes. Il ne s'agit pas seulement de déplorer la déperdition qui s'instaure fatalement entre l'image et la réalité, et éloigne tout compte rendu de ce dont il rend compte, mais la perte de ce qui, dans ces actions particulières, est le nerf de l'expérience: un sentiment du temps exacerbé jusqu'au malaise. La distinction rebattue depuis Bergson entre le temps vécu de la durée et le temps spatialisé de sa représentation prend là une acuité renouvelée. Des performances comme celles d'Abramovic et Ulay, où prédominent la méditation et l'immobilité, on pourrait penser que quelques images dans un livre suffiront à rendre justice puisqu'il ne s'y passe presque rien. Or, leurs

livres ne peuvent être que trop courts. Les quelques pages de photographies introduisent dans l'exaspération du sentiment de la durée ces divisions du temps, ces « moments » privilégiés que leurs actions réussissent précisément à annuler. La vidéo est plus appropriée, parce que, en temps réel et en continu, elle peut doubler la temporalité du spectacle par celle du film et rendre le caractère insupportable d'une durée où rien ne survient si ce n'est, chez le spectateur, la naissance d'une pure conscience du temps à travers l'ennui ou l'attente. Encore la médiation du film échoue-t-elle à le placer dans la situation de risque vital créée par la confrontation directe. De Beuys, *la gebratene Fischgräte*



Bas Jan Ader

Fall

[S. I., 1970].

19 x 19 cm. 48 p.

Coll. particulière.

(1972) tente de réintroduire l'idée d'un déroulement de l'action par l'artifice, efficace, de photos sans marge dont les bords noirs dentés induisent, malgré le montage, un effet de continuité filmique, accentué par le format oblong de l'ouvrage.

Quant aux performances à l'inverse mouvementées d'autres artistes, leur tentative de restitution en livre tombe en général sous le coup de critiques analogues à celles que Merleau-Ponty oppose à la chronophotographie et à ce qu'il nomme « une rêverie zénonienne sur le mouvement¹ ». Un bon exemple en serait *Fall* (1970), dans lequel Bas Jan Ader publie une série d'instantanés

Vito Acconci*Behavior Fields...**Notes on the Development of a Show...*

Hamburg, Lebeer Hossmann, 1973.

250 ex. 15,2 x 30,5 cm. 48 p.

de ses chutes volontaires (roulant du haut du toit de sa maison en Californie, puis se précipitant à bicyclette dans un canal d'Amsterdam). Le lecteur est certes informé de ce qui s'est passé, mais rien ne se passe à la lecture. Les livres de performances ou d'actions les plus satisfaisants à cet égard restent ceux qui se situent délibérément en dehors de leur déroulement, en le rapportant à leur avant (le projet) ou à leur après (les résultats). À la première catégorie appartient le livre d'Acconci rapidement évoqué dans le premier chapitre, *Behavior Fields... Notes on the Development of a Show...* (1973) avec ses notes préparatoires, son étude de l'espace et ses réflexions empruntées à divers auteurs. De la seconde relève le livre d'Allan Kaprow, *Days Off* (1970) qui revêt l'as-

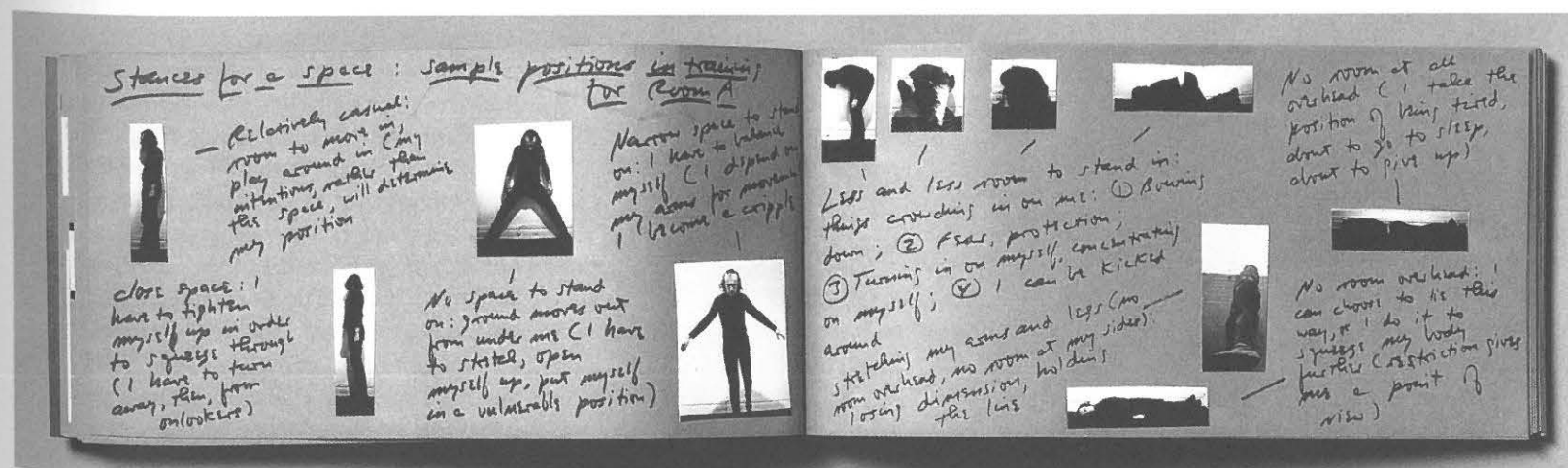
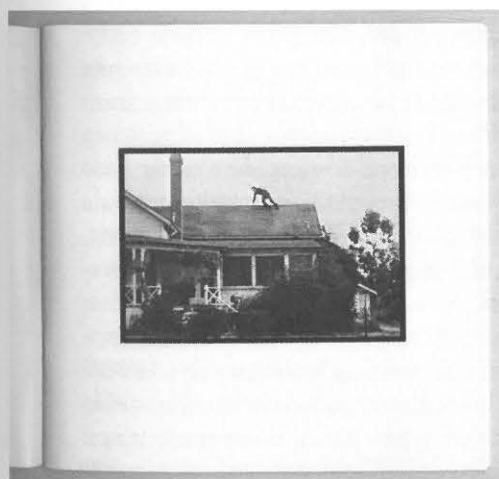
Allan Kaprow*Days Off. A Calendar of Happenings*

New York, The Junior Council of the Museum of Modern Art, 1970.

38,5 x 28,5 cm. 128 p.

pect d'un « calendrier des événements passés » à raison d'un feuillet par happening, portant la date en gros caractères et quelques photographies témoins. Les planches détachables peuvent être arrachées et jetées comme le sont les pages d'un calendrier, avertit l'auteur, car un événement n'arrive qu'une fois,

1. Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1973, p. 78.



Franz Erhard Walther

Objekte, benutzen

Köln / New York, König, 1968.

[2.000 ex.] 21,7 x 15,2 cm, 400 p. Coll. particulière.

Allan Kaprow

Photoalbum. Moving: A Happening

Photographed by Peter Moore,

Chicago, the Museum of Contemporary Art, 1967.

14 x 21,7 cm. 16 p. incluant la couverture.

Coll. particulière.



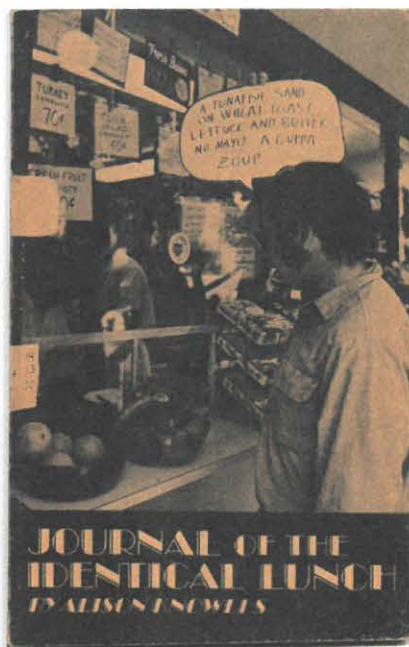
Alison Knowles

Journal of the Identical Lunch

San Francisco, Nova Broadcast Press, 1971.

20 x 12,7 cm, 70 p.

Coll. particulière.



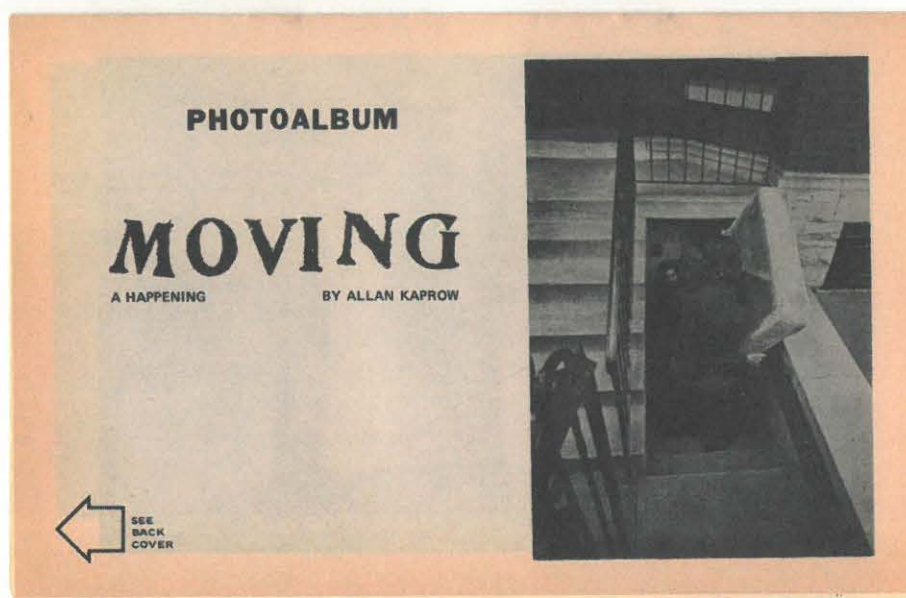
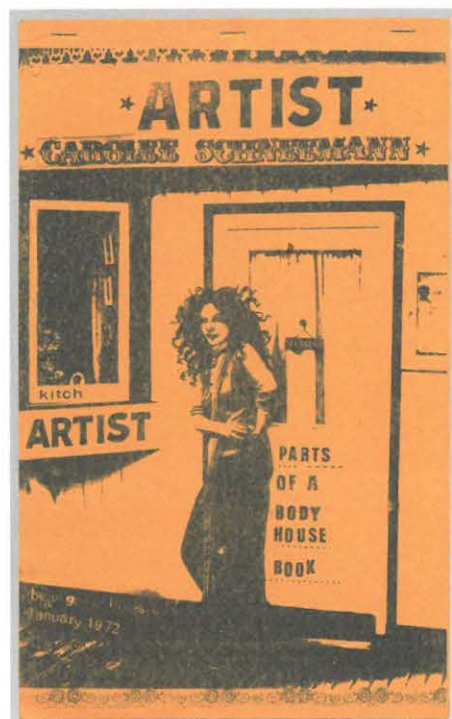
Carolee Schneemann

Parts of a Body House Book

Cullompton, Devon (U.K.), Beau Geste Press, 1972.

33 x 20,4 cm, 46 p.

Coll. particulière.



« *once only* », et il n'en reste rien si ce n'est peut-être des pensées, « *nothing left – except maybe thoughts* ». Il n'en demeure pas moins que Kaprow cherche à en sauver quelque chose et fixe ces restes de pensée, « *leftover thoughts* », sous forme d'un bavardage, « *gossip* », qui peut encore agir. Cette réflexion sur la contradiction entre le happening qui ne se répète pas et le désir d'en retenir quelque chose ainsi que la recherche d'une forme de publication qui prenne

en charge cette contradiction au lieu de l'ignorer font la qualité particulière de *Days Off*. Les autres publications de Kaprow oscillent entre le simple script (*Some Recent Happenings*, 1966) et le recueil de photographies témoins (*Echo-logy*, 1975, entre autres), dont la description concise tient lieu de script. Il ne prétendent être rien de plus que des albums de photos (*photoalbum*), comme on le lit sur l'un d'eux, *Moving* (1967).

Ce constat peut être étendu à de nombreux artistes désireux de restituer une performance et qui, en court-circuitant la dimension temporelle de l'expérience vécue, rendent compte de l'expérience indirectement, à travers la collecte de ses résultats ou de ses moments forts. On voit ainsi des comptes rendus de performances se transformer, selon les cas, en catalogue, inventaire, bilan ou rapport d'activité. Citons-en rapidement quelques exemples, choisis parce qu'ils semblent chercher à compenser d'une manière ou d'une autre cette lacune: *Parts of a Body House Book* (1972) de Carolee Schneemann est une compilation hétéroclite de documents, mais les soixante exemplaires de l'édition de tête comportent toutes sortes de collages, traces matérielles, interventions à la main, comme si cela permettait de garder quelque chose de la substance vécue des provocantes performances de l'artiste autour de la sexualité féminine. Franz Erhard Walther a rassemblé dans *Objekte, benutzen* (1968) les photographies des objets qu'il fabrique pour que les spectateurs les réactivent dans des actions dont ils deviennent

Allen Ruppersberg*Al's Grand Hotel*

Hollywood, 1971.

22,7 x 15,3 cm. 12 p.

Coll. particulière.

les participants. Cette présentation est critiquable, suggère une courte note liminaire, mais des « pages blanches offrent au lecteur la possibilité d'y noter son expérience d'utilisation des objets ». *Journal of the Identical Lunch* (1971) résulte d'une expérience imaginée par Alison Knowles: elle a proposé à ses amis Philip Corner, John Giorno, Dick Higgins, Peter Moore, etc., de commander pour leur déjeuner, au même endroit, à la même heure, le jour de leur choix, un certain sandwich au thon et de faire le rapport de leur expérience. Tout se passe comme si ce « déjeuner identique » avait suscité chez chacun une expérience incomparable, dont les récits très individualisés, expriment la singularité inhérente au vécu. Quant à l'éphémère mais réelle expérience de gestion d'un hôtel à Hollywood par Allen Ruppersberg, elle ne se termine ni par son récit ni par sa documentation, mais par le catalogue de la vente qui solde l'expérience: meubles des chambres, de la salle à manger, papier à lettres, comptabilité, etc., et même, dernier article à figurer dans la liste, « l'hôtel entier », évidemment à un prix nettement supérieur au reste. Le « catalogue » qu'est *Al's Grand Hotel* (1971) affirme clairement que l'on n'est plus dans l'expérience, mais dans sa liquidation.

Bien qu'il ne s'agisse pas de la restitution d'une performance, mais de l'histoire d'une sculpture éphémère, détruite après l'exposition, un livre mérite d'être cité ici parce qu'il affronte la même difficulté, celle de l'écart insurmontable entre l'expérience vécue et sa restitution imprimée. *Hon — en katedral historia* [sic], publié par le Moderna Museet de Stockholm en 1967, a pour auteurs Niki de Saint-Phalle, Jean Tinguely, Per-Olof Ultvedt. Ils furent invités par Pontus Hulten non pas à exposer une œuvre déjà faite au musée, mais, chose alors nouvelle, à l'imaginer et à la construire au musée, pour le temps de l'exposition.

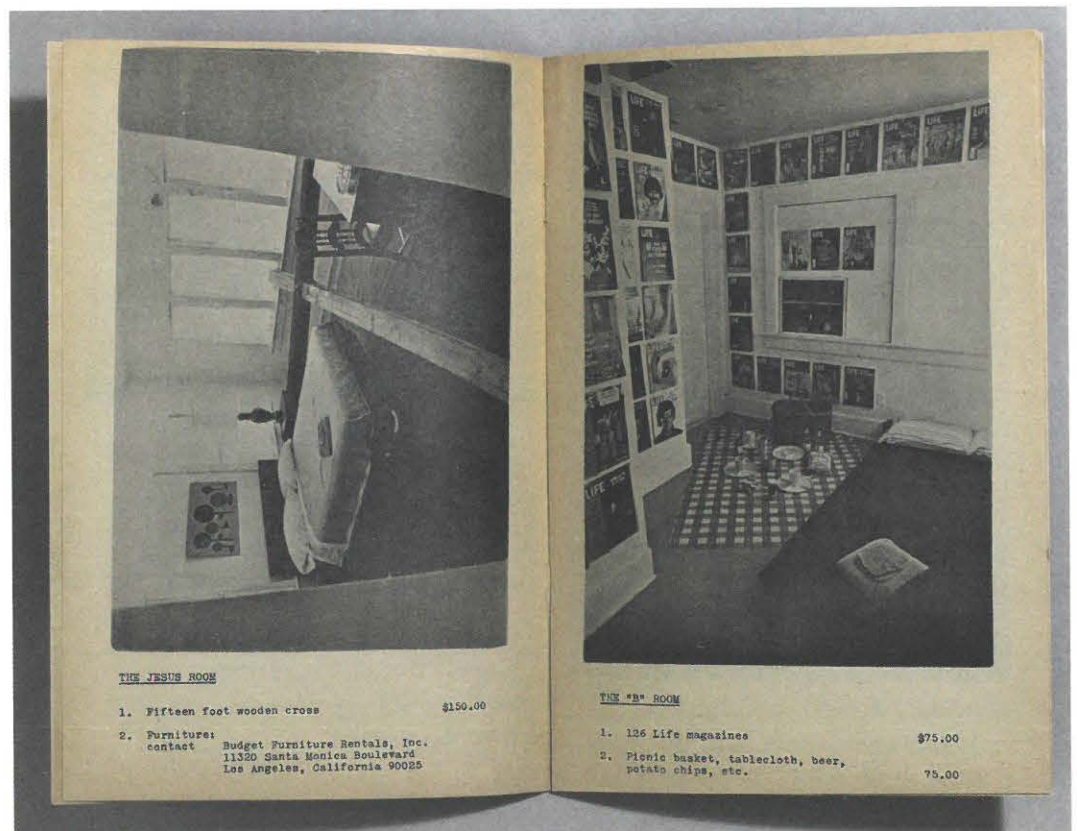
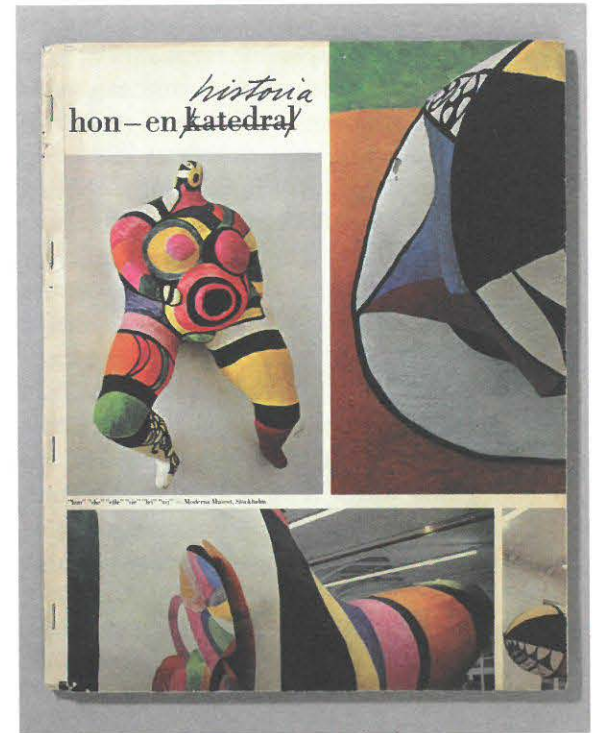
Ce sera une immense « Nana », d'où le titre *Hon* qui signifie « Elle », à l'intérieur du corps de laquelle Tinguely et Ultvedt installent leurs propres œuvres et où les visiteurs sont invités à pénétrer. Mais comment rendre compte de cette œuvre qui, explique une courte note introductive de Barbro Sylvan, coresponsable de l'édition pour le musée, « fut conçue comme une négation » de l'attitude selon laquelle l'art produirait des objets pour l'éternité? Toutefois, il est difficile de se débarrasser complètement de l'idée de vestige et, tout comme la tête sera conservée après destruction de la sculpture, « c'est peut-être le même sentiment de perte qui nous a conduits à la consacrer "pour toujours" dans ce livre, imprimé cependant sur du papier journal, produit éphémère. » Ce qui fut comme une « cathédrale » (avec le chantier de construction que fut le musée durant la fabrication de la sculpture) change alors de statut et

[Niki de Saint-Phalle, Jean Tinguely, Per-Olof Ultvedt]*Hon — en katedral historia*

Ed. Barbro Sylvan, K. G. Hulten, John Melin, Anders Österlin, Stockholm, Moderna Museet, 1967.

37 x 33 cm. 208 p.

Coll. particulière.



George Brecht, Alex Kayser, Milan Mölzer,
André Thomkins

Die Reise nach Amsterdam...
Düsseldorf, Galerie Leaman, 1977.
1.000 ex. 38,6 x 24 cm. 95 p.

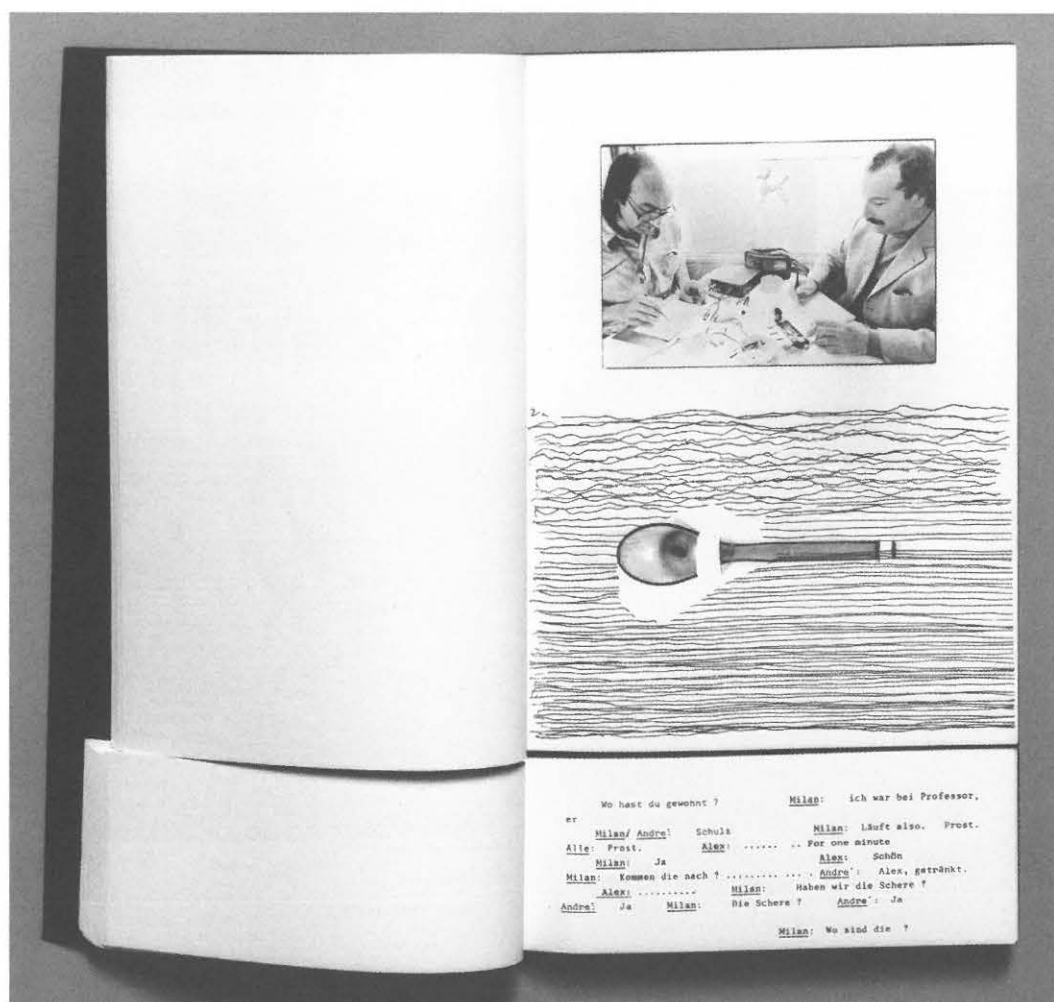
devient une « histoire », changement que la correction visible du titre cherche à rendre manifeste. Le livre est de grand format, simplement agrafé, et, à l'exception de sa couverture cartonnée et en couleurs, est illustré de nombreuses photographies en noir et blanc, imprimées sur un mauvais papier journal qui a bien sûr fortement jauni avec le temps. Bien que prise en charge par le commissaire de l'exposition et les conservateurs du musée, et à ce titre à mi-chemin entre livre d'artiste et catalogue, la publication se démarque du catalogue conventionnel et se compose de quatre parties: la « préhistoire de Hon » entre 1955 et 1966 (quelles œuvres des trois artistes l'ont préparée), le « journal de la construction », véritable

histoire du chantier au jour le jour (une double page pour chacun), « l'exposition », dans toutes ses dimensions (projets pour l'affiche, photographies des visiteurs, communiqué de presse, articles de presse, et même préparation du livre) et « la démolition », dont les photographies, cette fois sans légendes ni commentaires, n'occupent que quelques pages d'un livre qui en compte plus de deux cents.

Échappent partiellement ou totalement à ces apories de la représentation du temps les rares livres dans lesquels l'hiatus entre le temps de l'action et le temps du livre est réduit ou supprimé parce que la première ne prétend à rien d'autre qu'à rassembler les éléments du second et ne prend donc sens que par

lui. La relation coutumière qui subordonne le livre à l'action qu'il rapporte plus ou moins adéquatement est donc inversée et fait du livre la cause finale de l'action. Ainsi d'un ouvrage¹ réalisé par quatre artistes, George Brecht, Alex Kayser, Milan Mölzer et André Thomkins, au cours (et non seulement à l'occasion) d'un voyage en train de Düsseldorf à Amsterdam. *Die Reise nach Amsterdam...* ([sic], 1977), entre la photographie du départ et celle de l'arrivée (significativement presque identique à la première car l'essentiel n'est pas, malgré le titre, le récit d'un voyage), entre le billet de réservation pour le train de 12 heures 04 du 12 mai 1976 et les cartes postales envoyées notamment à l'éditeur avec le cachet de la gare d'Amsterdam, rassemble des photographies des passagers, du contrôleur ou de la mascotte du voyage, un caniche en matière plastique blanche, des dessins faits dans le train et autres documents dont la présence trouve toujours une explication dans le texte des conversations enregistrées sur magnétophone et transcrites sous les images comme en un sous-titrage.

Une particularité a cependant son importance: cette quasi-bande-son est imprimée sur la partie inférieure des pages, laquelle est séparée de la partie supérieure où sont les images par un demi-centimètre de vide et n'est rattachée à celle-ci que par les vis de la reliure. Or, il est presque impossible de parcourir ce livre en tournant à la fois les deux parties complémentaires de ses pages, et l'on perd rapidement le fil commun qui relie effectivement images et dialogues. Il est en effet peu commode de lire un livre en tenant avec les deux mains ce qui, quoique divisé horizontalement, est une seule page. Aussi regarde-t-on d'abord les images qui se succèdent sur un peu plus des trois quarts supérieurs



1. Un autre exemple est celui de *Cover to Cover* de Michael Snow, analysé *infra*, chapitre septième, § « La conscience du livre ».

du livre et attirent naturellement l'attention, puis lit-on de manière indépendante la suite des feuillets qui en composent la partie inférieure. On y trouve nombre de détails qui élucident tel dessin ou telle photographie, que l'on n'a cependant plus sous les yeux mais dans la mémoire. Aussi s'efforce-t-on de retrouver l'image qui correspond à telle bribe de conversation et rétablit-on ponctuellement des concordances fragmentaires entre les deux parties de telle ou telle page ou s'abandonne-t-on au hasard des coïncidences.

Lire ce livre n'est donc pas seulement suivre l'un après l'autre ses feuillets divisés comme on le ferait de n'importe quel livre, mais s'interroger continuellement sur la synchronisation entre les images du voyage et leur légende, laquelle traite principalement de la réalisation du livre. Ce faisant, on reconstruit non pas à proprement parler la chronologie du voyage, mais celle de la fabrication du livre. Par là est mis en évidence qu'en lisant ce livre intitulé *Le Voyage à Amsterdam*, l'on n'est pas pour autant voyageur par procuration, mais d'abord lecteur. Pour les quatre artistes eux-mêmes, qui ne sont pas des voyageurs comme les autres mais des

auteurs en voyage, la durée n'est pas tant celle du trajet en train que celle de la collecte des matériaux du livre pendant le même temps et sur le même parcours. Or, cette collecte, que retracent directement ou indirectement les dialogues, ne va pas de soi. Le texte des conversations débute par le rappel de l'interdiction émanant de la direction des chemins de fer de « réaliser dans le train un livre de photographies » ; ici ou là, il évoque plus ou moins sérieusement des solutions : le dessin, mais aussi des images toutes blanches ou, pourquoi pas, une publication par les chemins de fer allemands ; il rapporte aussi d'amusantes discussions au sujet de ce *Bundesbahnbuch* avec un contrôleur sourcilieux et embarrassé ; il se termine par une allusion à une exigence de l'éditeur, Michael (Leaman) qui « voulait avoir cela pour le livre ». Cela ? rien d'extraordinaire : en essayant de rétablir la correspondance de la partie inférieure avec la partie supérieure de la page, c'est-à-dire en décomptant les feuillets deux par deux à partir de la fin, on tombe sur la reproduction d'un programme périmé de manifestations dans une galerie d'Amsterdam, à moins que l'on opte pour l'une des trois photographies qui terminent le livre et ne sont plus commentées puisque les derniers feuillets inférieurs sont blancs. L'important est que le texte de ce livre commence en mentionnant la difficulté de mener à bien l'entreprise et se termine par une référence à l'éditeur, c'est-à-dire à son achèvement concret.

Ce livre n'est donc pas un récit de voyage¹. Il est le récit d'un livre fait en voyage. L'histoire du livre ne se superpose pas exactement à l'histoire du voyage (dont les photographies gardent d'ailleurs plus de traces que le texte) même s'il en emprunte la durée. De même, et à un autre niveau, la lecture ne nous apprend pas seulement ce que fut le voyage, ni comment progressa la réalisation du livre : elle nous oblige à nous arranger de

ce découpage des feuillets, à faire notre chemin dans cette pagination inusitée, à nous en étonner et à y réfléchir, en tirant ou non le meilleur parti de la séparation ou du rapprochement des documents iconographiques et verbaux, c'est-à-dire en nous heurtant aux plaisirs et aux peines de l'acte de lire. Car il devient alors patent que lire est un acte, une opération, une effectuation² dont le fait de tourner la page est le signe tangible : ce geste d'ordinaire anodin, mécanique est inaperçu bien qu'il puisse traduire ou trahir une durée et un rythme autonomes de la lecture et manifester ainsi un temps de la lecture du livre, c'est-à-dire un temps propre au livre, qui se greffe sur le temps raconté par le livre sans se confondre avec lui.

Le caractère presque démonstratif de *Die Reise nach Amsterdam....* est exceptionnel. La part prise par la lecture y est plus facilement isolable qu'ailleurs, dans la mesure où la durée essentielle dont elle participe y est confrontée à d'autres durées qui se stratifient plus ou moins clairement ainsi : le temps de référence (temps du voyage effectué par les artistes, avec ses découpages propres entre le départ et l'arrivée) ; le temps raconté (temps du récit de la création du livre, avec ses scansions internes) ; le temps de la lecture (temps de l'appropriation du livre par le lecteur avec ses tâtonnements et ses incertitudes, c'est-à-dire essentiellement ses lenteurs, voire ses retours en arrière). Aucune de ces différentes temporalités n'est exactement superposable, en outre, à une quatrième, celle, matérielle et abstraite à la fois, de la séquence des pages : leur division en deux ne permet pas d'oublier la structure feuilletée du livre, justement parce que dans ce cas, perturbée et perturbante, elle est agissante.

Toutefois, *Die Reise nach Amsterdam....* met en évidence ce qui se passe sans doute pour tout livre, qui présuppose explicitement ou non un lecteur, auquel il est réservé *dans le livre même*

1. Le récit de voyage demanderait à lui seul une étude. Elle examinerait les moyens dont usent les livres les plus réussis pour répondre aux difficultés du genre. On y incluerait le très beau et complexe *Viaje a Argel* (1967) de Juan Hidalgo (membre du groupe de musiciens Zai, fondé avec Walter Marchetti et lié à Fluxus), le reportage photographique ironique de Franco Vaccari dans *Viaggio sul Reno settembre 1974* (1976) et le volontairement répétitif *Still an hour to go before we arrive in Milan* (1978) de Johan Cornelissen, alors employé des wagons-lits italiens.

2. Le mot est avancé par Michel de Certeau à propos de la lecture comme « effectuation » de l'œuvre dans « Lire : un braconnage », in *L'invention du quotidien*, tome I, *Arts de faire*, nouvelle édition établie et présentée par Luce Giard, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1990, p. 247. Mais, eu égard à la perspective développée ici, cette « effectuation » est prise par Michel de Certeau dans une acception à la fois trop faible et trop forte : trop faible parce que métaphorique, acte purement mental ou imaginaire et non expérience concrète ; trop forte parce que, selon l'auteur, nécessairement transgressive au nom d'une conception libertaire de « la créativité du lecteur » (*ibid.*, p. 249).

comme dispositif formel de signification et non seulement comme contenu d'informations communicables, une place plus ou moins grande – parfois très importante, parfois presque nulle. Elle dépend en grande partie du projet artistique qui inspire l'ouvrage, et ce n'est pas un hasard si l'exemple retenu ici est emprunté à des artistes Fluxus, dont on a déjà eu l'occasion de montrer, à propos d'autres livres, quel souci ils avaient de la liberté des hommes en général et de leurs lecteurs ou spectateurs en particulier¹. Il n'empêche que les conditions mêmes de l'exercice de cette liberté sont données au lecteur dans et par l'économie du livre². Mais le rôle du lecteur ne se laisse pas définir uniquement par son autonomie dans le processus de signification *via* la manipulation des pages qu'est aussi la lecture. Ce n'est là qu'une certaine conception, la plus visible, de ce rôle. Il est possible, à l'inverse, que celui-ci se ramène à une activité purement réflexive, qui peut être très contrôlée par le livre tout en étant fortement requise par lui, comme dans certaines publications conceptuelles. Mais, le plus généralement, un tel rôle tient à l'engagement interprétatif en quoi consiste toute lecture (incluant la relecture) simplement désireuse de pénétrer toujours plus une œuvre qui retient l'attention ou le regard. Les modalités de la lecture impliquées par tel ou tel livre ont été relevées au fil de l'étude chaque fois qu'elles étaient suffisamment accusées car elles font partie intégrante de l'analyse des œuvres, pour autant que, comme l'écrit Genette, « il n'y a d'œuvre qu'à la rencontre active d'une intention et d'une attention³ ».

De ce qui précède il ressort que la temporalité de la lecture ne se confond totalement avec aucune des possibilités d'expression de la temporalité dans le livre, ainsi que *Die Reise nach Amsterdam*... a pu l'exemplifier. Elle n'est pas donnée d'avance dans la structure séquentielle du support matériel du livre (la suite ordonnée des pages), même quand elle la suit; elle ne lui est pas donnée de

l'extérieur par le thème ou le contenu du livre: en particulier, elle n'est pas réductible au temps du récit. Elle est d'un autre ordre, celui de l'expérience du livre. Elle est dans l'exercice de la lecture, c'est-à-dire dans l'occasion, parfois l'obligation, proposée ou imposée par le livre au lecteur, de se dégager dans sa lecture du temps raconté, d'un temps définitivement passé, c'est-à-dire des résultats du temps, tels que le livre les enregistre. Les résultats du temps ne sont pas le temps.

C'est pourquoi l'on doit, quitte à isoler un peu artificiellement le livre qu'on lit de sa lecture, préserver cependant par là une différence fondamentale: celle qui sépare le temps déployé *dans* le livre une fois pour toutes et le temps de sa lecture, qui est à proprement parler le temps *du* livre puisqu'il n'a pas d'existence hors de l'expérience de la lecture où il advient à chaque fois de manière singulière. Le lecteur *effectue*, en lisant, le passage du temps. Le rapport entre le temps immanent au livre et le temps de la lecture recoupe assez exactement la distinction faite par Merleau-Ponty entre « le temps comme objet immanent de la conscience », « temps nivelé », qui n'est plus du temps mais son « enregistrement final » où passé, présent et futur coexistent, et ce temps dont la « synthèse est toujours à recommencer », où j'apprends « ce que c'est que le passage ou le transit lui-même » et qui est le temps même, puisque, insiste Merleau-Ponty, « il est essentiel au temps de se faire et de n'être pas, de n'être jamais complètement constitué⁴ ».

Cela est si vrai que des livres qui ont le temps pour sujet ou facteur principal et dans lesquels son déroulement est complètement étalé sont ceux qui autorisent la lecture la plus passive. On s'en rend compte avec déception devant des livres plutôt ratés d'artistes comme Mario Merz dans l'œuvre duquel le développement du temps est essentiel, mais qui ne parvient dans ses publications qu'à en exposer les formules (*Fibonacci 1202*, Mario Merz 1970, 1970) ou les appli-

cations (*Fibonacci 1202*, Mario Merz 1972, 1972, ou encore *It Is Possible to Have a Space With Tables for 88 People As It Is Possible to Have a Space With Tables for No One*, 1974). On sait que le sculpteur italien fonde toute son œuvre sur la suite numérique établie par un moine pisan du XIII^e siècle, Fibonacci, et qu'il y voit la clef d'une poétique de la continuité entre les nombres, la nature, la vie humaine et l'art. « J'ai même pensé qu'une technique numérique peut avoir vraiment une valeur comme technique de l'imaginaire », écrit Merz⁵. Sans doute, et l'hypothèse est bien défendue dans l'œuvre sculptée. Mais elle échoue à convaincre dans les livres parce qu'ils n'en sont qu'une plate illustration. Ainsi, dans le livre cité de 1972, voit-on page après page, et photographie après photographie, augmenter le nombre des convives d'une salle de restaurant suivant la progression de *Fibonacci* (0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55). Mais nulle part le livre ne donne « le sentiment du temps qui quelquefois, dit Merz, est en contradiction avec le réalisme du temps présent et se rapproche d'une métaphysique du temps⁶ ». Ni sentiment ni

1. Cf. *supra*, chapitre troisième.

2. À ce sujet, nous mettons nos pas dans ceux de Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

3. Gérard Genette, « Présentation », in *Esthétique et Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1992, p. 8.

4. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 474-475.

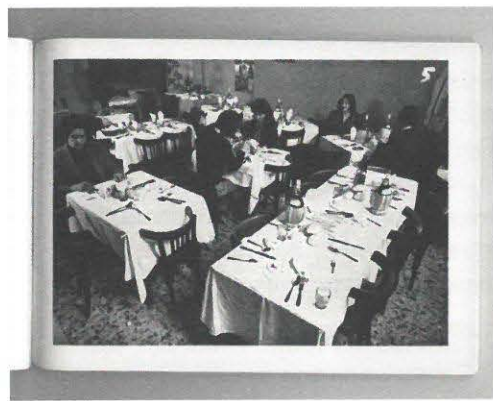
5. Mario Merz, *Voglio fare subito un libro*, Aarau / Frankfurt / Salzburg, Sauerländer, 1985, p. 24 (trad. française par Alain Cuffe sous le titre: *Je veux faire un livre tout de suite*, Villeurbanne, Art Edition, coll. « Écrits d'artistes du XX^e siècle », 1989, p. 16). On trouvera quelques remarques sur ce livre dans notre étude « Livres d'artistes », *Les Nouvelles de l'estampe*, n° 103-104, mars-avril 1989, p. 39. En particulier l'édition originale en allemand et en italien se signale par l'emprunt à la NRF de sa couverture ivoire à filet noir et double filet rouge. Il y aurait une analyse à mener sur la fascination exercée par cette couverture sur les artistes, de Broodthaers (*Un coup de dés*) à James Lee Byars (*PLI.T.L.*). En écho, un catalogue d'exposition publié par Guy Schraenen, *D'une œuvre l'autre* (Mariemont [Belgique], Musée royal, 1996), adopte la même couverture.

6. Mario Merz, « Interview de Mario Merz par Jean-Christophe Ammann et Suzanne Pagé », Paris, février 1981, in Mario Merz, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris; Basel, Kunsthalle, 1981, non paginé.

James Lee Byars

P.I.I.T.L.

Florence [sic], Exempla & Zona archives;
Lugo, Exit, 1990. 1 000 ex.
21 x 14,6 cm. 4 p.
Coll. particulière.



Mario Merz

Fibonacci 1202. Mario Merz 1972

Torino, Sperone, 1972.
1 200 ex. 12,5 x 17,5 cm. 32 p.
Coll. particulière.



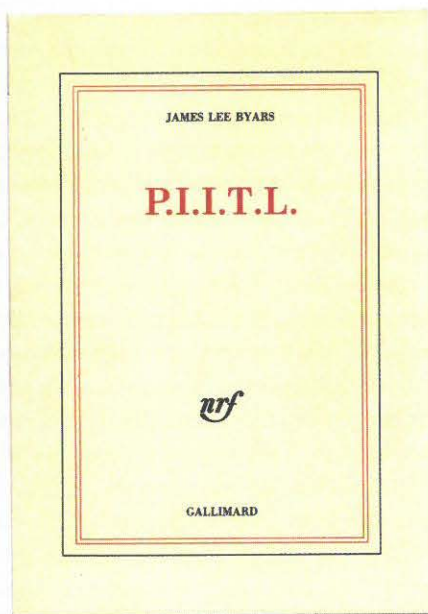
métaphysique, rien qui soit l'analogie pour le livre de ce que Merz a trouvé pour sa sculpture: des formes comme l'igloo qui rendent sensible l'idée d'une prolifération accélérée et d'une complexité croissante.

Il manque aux livres de Merz d'avoir su exprimer avec les moyens du livre le rythme de cette expansion du centre

vers la périphérie qui, de l'aveu même de l'artiste¹, fait de la spirale un symbole du temps. À défaut de quoi, on a un livre qui procède rectilinéairement par addition d'images, sans que celle-ci affecte en quoi que ce soit le rythme inexistant d'un livre qu'aucune lecture ne peut sauver d'une inertie si contraire aux intentions explicites de l'artiste. En 1975, il décrit en effet ainsi ce que doit être selon lui, et à l'aide de Fibonacci, la dynamique d'une succession d'images: « Il y a des images entassées les unes à côté des autres, très peu d'énergie passe de la première à la seconde, de la seconde à la troisième et ainsi de suite. C'est une énergie abstraite ou chargée seulement de pouvoir en puissance ou inexprimée. D'autres images sont plus actives parce que de la première à la seconde, mais surtout en suivant la succession de la seconde à la troisième et de la troisième à la cinquième et de la cinquième à la huitième en sautant les adhérences accumulées des nombres naturels, passe un potentiel d'énergie plus important². » Or, les livres de Mario Merz, si peu formalistes qu'ils soient dans leur inspiration, leur fin et leur sujet, réduisent pourtant leur lecteur au rôle de spectateur assistant impassible au déroulement d'un ordre prédéterminé, tout comme s'il était en présence de livres sériels abstraits dans lesquels le temps est si rigoureusement inscrit dans l'économie du livre et si complètement accompli qu'il est définitivement immobilisé ou adhérent, pour parler comme

Merz. Le lecteur le constate dans une lecture qui ne l'engage à rien.

À ces livres vitalistes mais sans vie, on est tenté d'en opposer d'autres qui, à l'inverse, tout en relevant incontestablement de l'abstraction sérielle héritée du minimalisme et en usant de la répétition comme d'un procédé de composition, empruntent aux différents instruments de mesure du temps (l'horloge, le calendrier, les horaires de marées, par exemple) de quoi aiguïser chez le lecteur la perception du temps. On pense tout d'abord à quelques-uns des livres, très nombreux³ et trop peu connus, de Gabriele et Barbara Schmidt-Heins. Elles sont sœurs jumelles (nées en 1949) et ont étudié ensemble à l'École des beaux-arts de Hambourg puis continué de travailler côte à côte. Leurs livres se ressemblent aussi, bien qu'ils soient réalisés et signés séparément. Ils sont bien de la même famille, celle de ceux qui trouvent dans le livre le moyen d'expression le mieux accordé au développement d'un système formel. D'un système? Rien n'est moins sûr, même si au premier regard leurs livres semblent proposer la simplicité d'une formule et la monotonie d'une répétition programmée. En vérité, ils s'attachent souvent à montrer, expérimentalement, la fécondité inattendue de la répétition et les richesses cachées de la formule. Si chacun obéit plus ou moins à une règle, il est également la mise à l'épreuve de cette règle dont l'application suffit à prouver ou bien que le réel ne s'y laisse

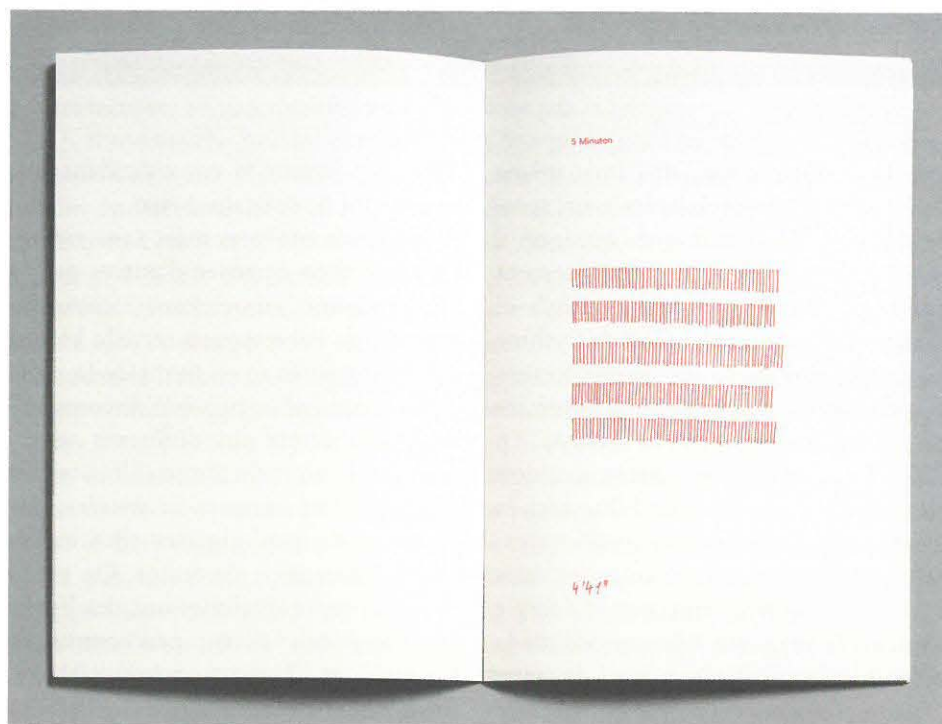


1. Mario Merz, *ibid.*

2. Mario Merz, *Voglio fare subito un libro*, op. cit., p. 245 (cité dans la trad. française, op. cit., p. 131).

3. Surtout si l'on tient compte d'une abondante production de livres peints ou dessinés, en exemplaires uniques: cf. Barbara Schmidt-Heins, *Originale Bücher 1972-1982*, catalogue d'exposition par Guy Schraenen, Bremen, Neues Museum Weserburg, 1996.

pas réduire ou bien, au contraire, que la règle est moins arbitraire qu'il n'y paraît et qu'elle a un fondement dans la nature. Aussi, feuilleter page après page ces livres fait-il non pas assister à l'exposition d'un système, mais prendre part au déroulement d'une expérience.



C'est pourquoi la plupart de ces livres ont pour sujet le temps, ou plutôt la comparaison entre la connaissance du temps et le vécu du temps. La succession des pages ne sert pas comme chez Merz à énumérer, élément par élément, les termes d'une série, mais elle construit ou reconstruit la continuité d'une durée. Afin d'illustrer notre propos, nous choisirons un exemple pour chacune des deux sœurs, retenant délibérément deux ouvrages comparables, au risque de simplifier des productions d'une surprenante diversité malgré l'unité de leur but et la constance de leurs moyens.

Stundenbuch (Livre d'heures) de Gabriele (1980) se limite à vingt-quatre pages d'une extrême sobriété, imprimées en rouge sur fond blanc et au

recto seulement: en haut de chaque page, une mention identique, *5 minuten* (5 minutes), en caractères d'imprimerie; en dessous, cinq rangées superposées de traits verticaux soigneusement alignés à la main; en bas, l'indication également manuscrite, en minutes et

à la cadence incertaine des secondes intuitivement déterminées par l'artiste. D'où l'opposition entre l'impression en caractères romains des cinq minutes immuables de l'instrument de mesure et l'inscription manuscrite de la durée intérieure, hasardeuse, toujours changeante, jamais tout à fait égale au temps de la machine, en accord avec les insensibles variations qui affectent le tracé manuel des « bâtons », légèrement tremblés, aux espacements irréguliers, disposés en rangs inégaux d'une écriture fruste. Alors, une multitude de petites différences s'imposent progressivement au lecteur, contredisent l'impression première d'un ordonnancement redondant et le mettent à son tour en position de prendre conscience, en suivant le mouvement de cette écriture archaïque, du mouvement originaire de sa propre lecture quand elle est réduite au plus élémentaire: un rythme.

Gezeiten est le titre d'un livre de Barbara (1981) qui apparaît en surimpression au milieu de la couverture illustrée en pleine page de la photographie d'une vague. La partie centrale du mot, lequel signifie « marées », est imprimée en rouge de façon à faire ressortir que sa racine est le temps (*Zeit*). Ici, pas de règle du jeu à proprement parler, mais cette remarque, en page de titre: « Le changement des marées a servi de chronomètre depuis les temps les plus reculés de l'existence humaine. » Le livre est composé de quinze doubles pages, une pour chaque jour de la première quinzaine d'août 1978 et l'on suppose qu'il a été fait jour après jour. La page de droite reproduit, sous la date indiquée en rouge au tampon, l'entrefilet d'un journal donnant chaque jour l'horaire des marées de l'Elbe à Hambourg. Sur la page de gauche figure un couple de termes, écrits à la main, dont l'alternance, tels le flux et le reflux de la mer, scande les phases de la vie humaine: « veille et sommeil », « lever et coucher du soleil », « inspirer et expirer », par exemple. Ainsi se

font face l'information impersonnelle, émanant de l'Institut hydrographique, et l'évocation des cycles de la vie, dans une confrontation du temps chiffré et du temps vécu, du temps de la nature et du temps humain. Pourtant l'objet de ce livre, à la différence du précédent, n'est pas d'insister sur l'antagonisme, mais plutôt de conclure à la complémentarité de ces deux rythmes, comme en témoigne la dernière page de gauche, qui en est l'aboutissement en même temps que la clef, et où l'on peut lire, écrit de la même manière que les couples antérieurs, ceci : « Sentiment du temps et mesure du temps. » De cette dualité du temps et de la solidarité de ses deux approches, naturelle et humaine, objective et subjective, cognitive et sensible, le lecteur fait aussi, à sa manière de lecteur, l'expérience : temps segmenté, discontinu, régulier et quasi mécanique du mouvement de sa main, qui introduit celui de son regard prenant connaissance de chaque feuillet, l'un après l'autre ; temps continu et cumulatif du progrès de sa compréhension, quand il intègre le déchiffrement de chaque page à l'interprétation d'ensemble du livre, laquelle s'édifie au fur et à mesure de la lecture.

Des livres de Barbara et Gabriele Schmidt-Heins, Hermann Kern a pu écrire qu'une fois refermés ils conservent ces séquences temporelles comme du « temps emmagasiné (*gespeicherte Zeit*)¹ ». L'expression n'est pas très heureuse, qui laisse supposer qu'on peut stocker le temps. La métaphore correspond cependant à une idée juste touchant la manière dont la conception de ces livres attend, voire exige du lecteur que sa lecture reprenne à son compte la temporalité qui y est inscrite

et épouse le mouvement même qui les a produits. Lire consiste, en ouvrant l'un de ces petits ouvrages et en le feuilletant, à développer le temps enveloppé sous la reliure, à transformer l'espace stratifié du volume et l'empilement de ses pages en battements périodiques

temps » serait la traduction élégante de ce titre, mais elle ne rendrait pas justice à ce que signifie l'expression allemande qui parle d'« une minute de souvenir pour le temps ». Ici, compter une par une les secondes d'une minute ne sert pas à quantifier abstraitement la durée



du temps, soit, pour le lecteur, à vérifier pour son compte l'un des thèmes majeurs de ces publications : la conversion de la mesure du temps en sentiment du temps par la durée réglée de la lecture. Accordons-nous un exemple supplémentaire, avec le plus étonnamment fort des livres étant donnée sa simplicité maximale : *Eine Gedenk-Minute für die Zeit* (1980), de Barbara. Le titre résume le sens de tout le livre, qui se borne à indiquer au début la date, « 12 août 1978 », et l'heure, « 17. 26. 00 », puis à dénombrer folio après folio chacune des soixante secondes qui mènent à « 17. 27. 00 », inscrites en rouge après la mention en noir de l'heure et de la minute qui, entre-temps, ne changent pas. « Une minute de silence pour le

d'une action, mais rappelle à la pensée oubliée (le *gedenken* du titre renvoie au souvenir autant qu'à la pensée) la durée elle-même et aide à ressentir la qualité temporelle d'une minute singulière, le 12 août 1978 pour l'artiste, *hic et nunc* pour chaque lecteur. Et pour ce dernier, d'autant plus efficacement que, du seul fait de lire, il compte et, comme il n'y a que les chiffres de l'heure à lire, tourne spontanément les pages au rythme approximatif d'une par seconde. Ce livre de soixante feuillets se lit en soixante secondes. Sa lecture est l'exécution même de ce que le livre annonce qu'il contient, une minute de conscience du temps plus encore que de mémoire du temps. Il est rare que lire, ce soit faire ce qu'on lit ou lire ce qu'on fait.

1. Hermann Kern, « Buchwerke. Hinweis auf die Arbeiten von Barbara Schmidt-Heins und Gabriele Schmidt-Heins », in Barbara Schmidt-Heins, Gabriele Schmidt-Heins. *Buchwerke. Original-Bücher 1972 bis 1976*, München, Kunstraum ; Nürnberg, Institut für moderne Kunst, 1976, p. 8.

Roman Opalka

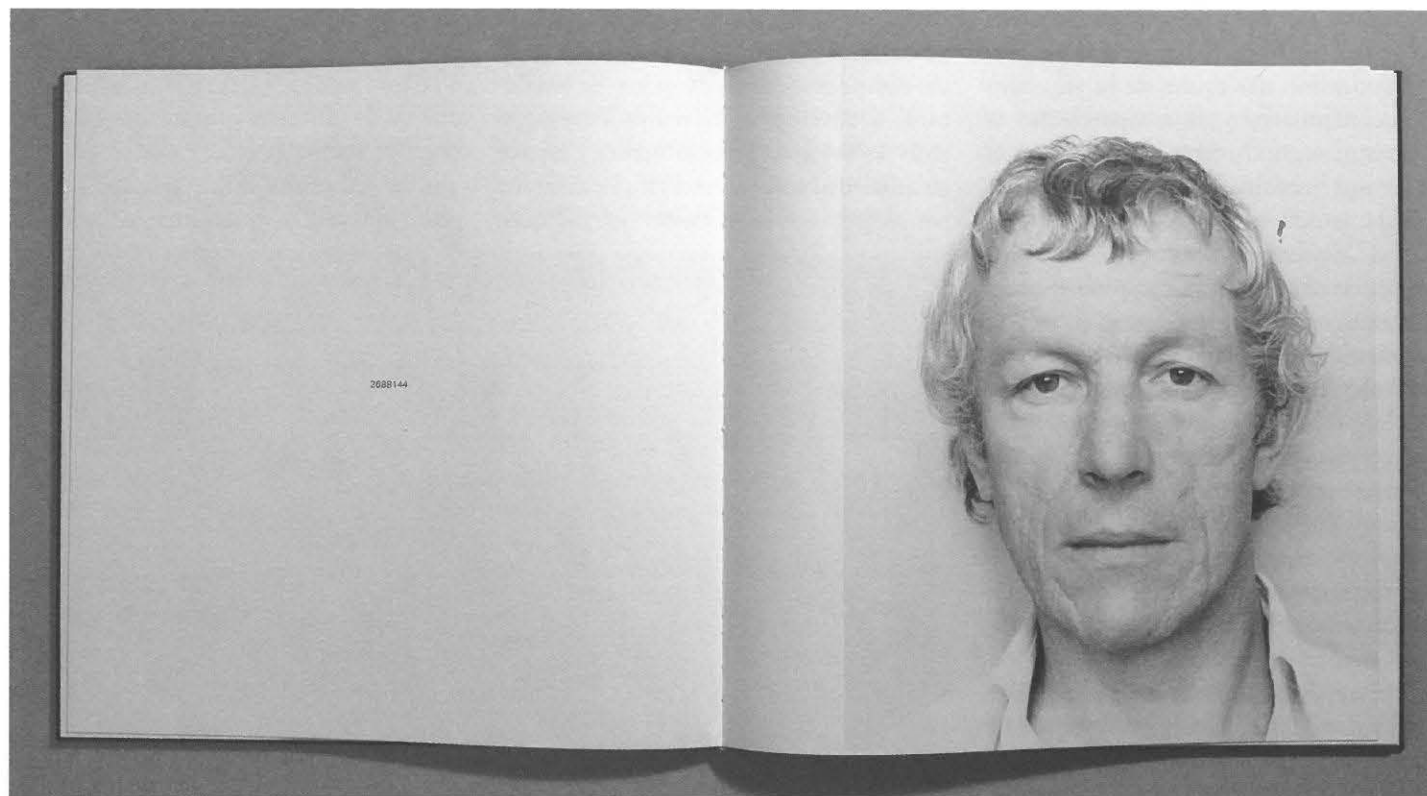
1965/1-∞

München, Ottenhausen, 1980.

600 ex. sous étui cartonné. 32,5 x 32,5 cm. 144 p. et

un disque 33 tours.

Coll. particulière.



**LE TEMPS DE L'ÉCRITURE
DU TEMPS**

Les livres des sœurs Schmidt-Heins, pour essentiels qu'ils soient à une réflexion sur les rapports du livre et du temps, n'en donnent cependant pas l'élaboration la plus achevée. Pour une raison que les ouvrages précédemment analysés suffisent à rendre manifeste: le caractère toujours fragmentaire de l'entreprise des deux artistes. Elles mènent en effet des expériences toujours partielles, explorent dans chacun de leurs livres des temporalités toujours locales, si l'on peut dire, et développent leur investigation en multipliant les points de vue sur le temps. Mais jamais le temps comme dimension fondamentale de l'humain – le temps comme quintessence de l'existence et ce qui à la fois la transcende, le temps comme condition et objet de la conscience – n'est affronté en tant que tel. Or, s'il est vrai qu'il n'y

a d'expérience du temps qu'absolue, s'il n'y a d'épreuve du temps que totale, il faut pour l'assumer une telle radicalité artistique que l'esprit même du projet, en se donnant pour une exploration des limites, menace quelques délimitations parmi les plus assurées. Et sans doute oblige-t-il aussi à dépasser, de l'intérieur de la pratique du livre, le livre. On a souligné à plusieurs reprises les affinités du livre et du temps. Toutefois, il est possible que leur intrication mette en péril une certaine idée du livre, sinon le livre. Ainsi qu'on va le voir.

Le hasard veut que ce soit une autre artiste de Hambourg, Hanne Darboven, de huit ans l'aînée des Schmidt-Heins, qui conduise cette entreprise à son maximum d'envergure, avec une admirable persévérance et une cohérence fascinante, troublante aussi par son étrangeté¹. Avant de poursuivre, notons au passage que si le projet artistique d'un Opalka a plus d'un rap-

port avec celui de Darboven – dans son propos, son caractère systématique et son engagement total –, il n'a pas réussi à faire de ses livres, d'ailleurs peu nombreux (1965/1-∞ – *Travel Sheets*, 1972; 1965/1-∞, 1980), un prolongement satisfaisant de son travail de peintre. Un livre comme 1965/1-∞ le contredit plutôt en prélevant quelques nombres dans la succession de ceux que, depuis 1965, Opalka peint sans interruption, de un à l'infini, toile après toile. Et

1. Étrangeté qui rebute, semble-t-il, les meilleurs spécialistes du livre d'artiste: des publications par ailleurs remarquables, telles que le numéro spécial d'*Art-Rite* déjà cité (où deux des sections, « In Manuscript » et « Letters/Signs/Symbols », auraient dû accueillir H. Darboven) ou le recueil d'articles *Artists' Books: A Critical Anthology and Source Book*, op. cit., font silence sur les livres de l'artiste allemande.

ce d'autant plus que chaque nombre, confronté sur la page d'en face à l'un de ces autoportraits photographiques qui scandent rituellement les séances de travail à l'atelier, est emphatiquement isolé au centre d'une grande page blanche. Le livre échoue ainsi à exprimer le flux continu du temps, le continuum de la durée vécue qu'Opalka cherche à restituer dans sa peinture et qu'en lecteur de Bergson il oppose précisément au temps compté, mesuré, découpé. Bien que la réalisation du livre soit matériellement presque luxueuse et qu'un disque y

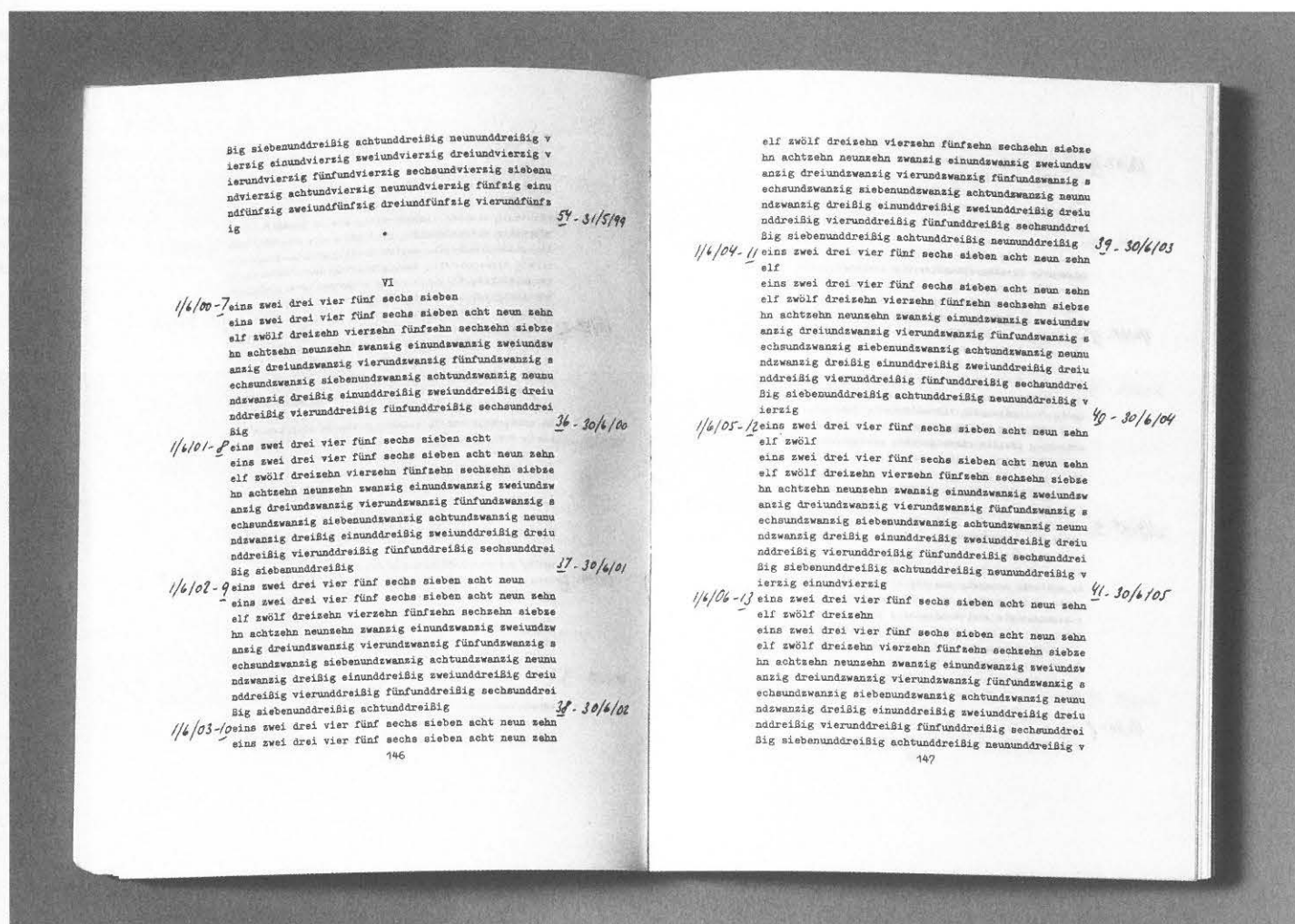
soit joint, enregistrement de la voix du peintre énumérant les nombres qu'il est en train de peindre, on n'a là qu'une documentation sur son travail, non ce « document sur le temps » qu'Opalka a voulu faire de son œuvre.

Ce n'est pas le cas chez Hanne Darboven. Dans un livre de quatre cent trois pages comme 00 → 99 Ein Jahrhundert I → XII eins plus eins ist einzwei zwei ist einzwei e. t. c. (1976), on ne voit que des suites de nombres à partir de un, imprimés en toutes lettres, coupés à la fin de chaque ligne sans souci des divisions naturelles des mots, répétés par séquences inégales suivant une logique obscure, et disposés en paragraphes de quelques lignes. Ceux-ci sont introduits et conclus par un calcul manus-

crit simple, mais énigmatique, dans les marges. En fait, ces calculs partent de dates, celles de tous les jours d'un siècle, et, dans ce premier tome, seulement du premier jour de chaque mois, pour toutes les années d'un siècle quelconque. Ce sont des additions faites avec les chiffres du jour (ici, toujours 1), du mois (de 1 à 12) et de l'année (de 00 à 99) composant ces dates, suivant des règles de « construction » données dans un « index » final, sorte de tableau récapitulatif qui donne la clef des suites de nombres alignés dans les paragraphes imprimés.

Cet ouvrage n'est pas un travail de mathématique ni de chronologie : le chiffre y est « défonctionnalisé¹ » et l'écriture, si l'on peut le dire par analogie,

1. L'adjectif est emprunté au titre d'un court article d'Irmeline Lebeer, « Hanne Darboven: le chiffre défonctionnalisé », *Chroniques de l'art vivant*, n° 28, mars 1972, p. 10.



déréférentialisée: « Je ne décris pas, j'écris », peut-on lire sur la page de dédicace. Et si l'on ne tient pas compte d'un saut de ligne, la formule se prolonge ainsi: « J'écris des mots nombres, littéralement. » (*Ich beschreibe nicht – ich schreibe/zahlen worte, wörtlich*¹.) » Bien que la syntaxe de l'ensemble soit un peu déconcertante, la suite doit pouvoir se comprendre ainsi: « J'écris du calcul [*schreibe rechnen*], je calcule de l'écrit [*rechne schreiben*]. » Compter et écrire sont pour Hanne Darboven deux activités qui n'en font qu'une si on les considère du point de vue de leur rapport au temps, à deux niveaux au moins: du temps, toutes deux tirent leur sujet et leur matière (les dates d'un siècle)²; dans le temps de la succession des nombres et de leur transcription sur le papier, dans la continuité qui fait leur trame commune, toutes deux se développent sans interruption. Aussi bien, si écrire n'est pas pour Hanne Darboven écrire quelque chose, et si compter n'est pas compter quelque chose, c'est avoir une activité pure, de l'ordre de la contemplation. « Pas d'enquête, pas d'exploration, se borner à chercher à l'intérieur de quelque chose entre toutes choses, pendant un temps tandis que le temps continue... [*for a time while time is going on...*]³. » Ce qui revient

paradoxalement à utiliser le temps pour se mettre hors du temps ou complètement dans le temps: « [...] le temps compense le temps, le temps neutralise le temps/Pas de temps du tout/Temps total [...]. »

L'équation précédente (pas de temps du tout, temps total) n'est concevable qu'à condition que l'écriture, dont le calcul manuscrit est un aspect, ne soit pas une activité parmi d'autres, mais soit l'activité unique. Tel est bien le cas chez cette artiste qui donne un sens assez singulier à l'assimilation de l'art et de la vie puisque l'écriture occupait entièrement la sienne; et les manuscrits, les murs couverts de rayonnages de sa maison. On sait en effet qu'elle passait ses journées à remplir des classeurs, des cahiers ou des carnets de ses exercices systématiques d'écriture. Une manifestation publique de cette discipline de vie et d'art est « Bücherei: Ein Jahrhundert » (1971)⁴ dont le livre décrit plus haut est un très partiel prolongement imprimé. Dans le cadre d'une exposition intitulée « Ein Jahrhundert in einem Jahr (Un siècle en une année) », il fut exposé au fur et à mesure de sa réalisation à la galerie Konrad Fischer: chaque jour de l'année 1971, l'artiste rédigea sur place un classeur consacré au même jour de toutes les années d'un siècle (le 1^{er} mars

1971, par exemple, est écrit le classeur renfermant tous les 1^{er} mars de chaque année pendant cent ans, de l'année 00 à l'année 99, et les calculs que les différentes dates engendrent). La continuité de l'écriture, c'est l'expérience vécue, physiquement et mentalement, du temps de la vie elle-même. À propos de cette réalisation d'un an, Lucy Lippard écrit: « Le calendrier personnel est synchronisé avec celui de son œuvre, de même qu'avec celui du monde réel⁵. » Plus encore, le temps de l'écriture du temps fait accéder à l'essence temporelle de la vie, tandis que le temps de

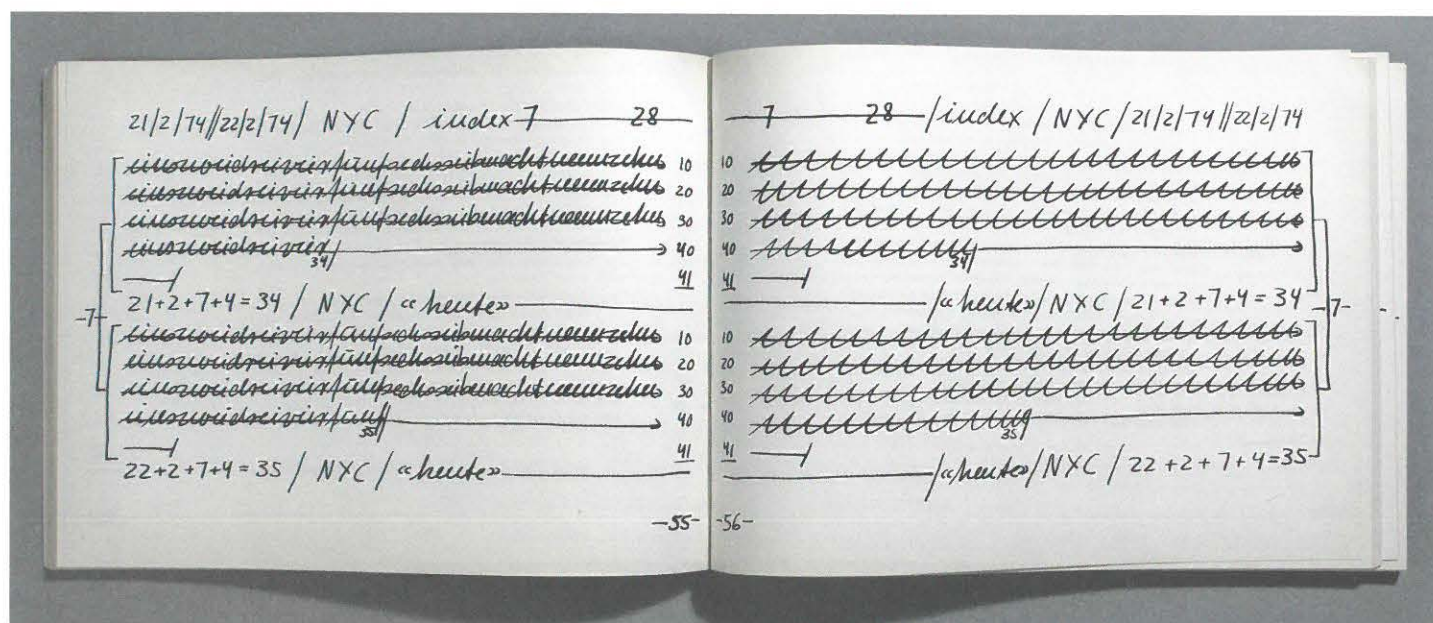
1. Sic. Nous respectons exactement la graphie de l'artiste, en particulier en ce qui concerne l'absence de majuscules aux noms communs, contrairement à l'usage en allemand.

2. Darboven ne ferait là que reprendre à son compte l'une des origines supposées de l'écriture dans la nécessité d'établir un calendrier.

3. Hanne Darboven, citée par Lucy Lippard, « Hanne Darboven: Deep in Numbers », *Artforum*, octobre 1973, p. 39. Cet article, qui demeure à ce jour la meilleure introduction à l'œuvre de Darboven, a judicieusement été repris en français sous le titre « Hanne Darboven: au plus profond des nombres » dans *Art conceptuel I*, op. cit., p. 76-82. Nous le citons d'après l'édition originale. Il contient d'importantes déclarations de l'artiste, peu encline à commenter son œuvre. Sauf indication particulière, celles que nous reprenons ensuite proviennent de cette source.

4. Déjà mentionné *supra*, chapitre quatrième, § « Enveloppes, classeurs et fichiers ».

5. Lucy Lippard, *Six Years*. [...], op. cit., p. 216.



Hanne Darboven

Atta Troll [...]

Luzern, Kunstmuseum, 1975.

29,7 x 21 cm. 117 p.

Hanne Darboven

Information

Milano, Flash Art, 1973.

2000 ex. 21 x 29,7 cm. 72 p.

Coll. particulière.

la vie donne à l'écriture sa substance. Cette œuvre est, au sens le plus strict, une autobiographie, l'écriture même de la vie par qui la vit en l'écrivant. Un des premiers livres de l'artiste se présente d'ailleurs comme un journal: *Diary N.Y.C. February 15 Until March 4 1974* (1974). Darboven apporte un démenti subtil aux simplifications de McLuhan soutenant qu'écrire oblige à se couper de la réalité (Descartes dans son poêle) et que la segmentation caractéristique de l'écriture est incompatible avec l'unité de l'expérience¹.

Or, l'unité est partout affirmée chez Hanne Darboven. Elle rend ténues les distinctions usuelles entre les activités ou les moyens d'expression. Il n'y a pas que le calcul pour devenir écriture et réciproquement. Entre le calcul, l'écriture, la lecture et le dessin s'opèrent des conversions analogues. En témoigne, par exemple, un livre étonnant de 1975, qui est une transcription manuscrite d'*Atta Troll* d'après Heine en « mots nombres [mots comptés] (zahlenworte [abgezählte worte]) ». La préface en prose est transcrite en simples lignes horizontales à l'encre noire; les chants en vers sont transcrits en suites de chif-

fres qui correspondent au dénombrement des mots de chaque vers: ainsi un vers de cinq mots se lit-il « *einszweidreivierfünf* (undeuxtroisquatrecinq) » et la première strophe se présente-t-elle sous cette forme (l'écriture manuscrite en plus):

5 *einszweidreivierfünf*

4 *einszweidreivier*

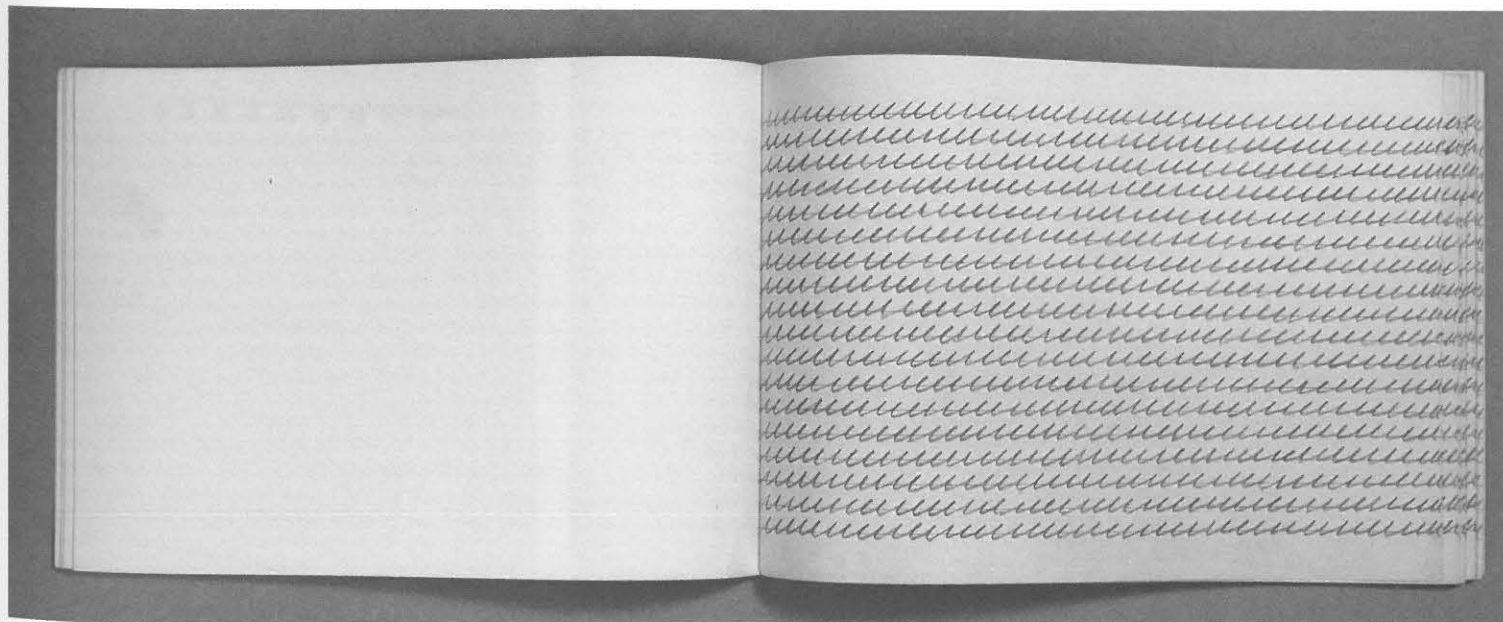
4 *einszweidreivier*

4 *einszweidreivier*

C'est là ne garder de la poésie qu'une sorte de scansion fondamentale, en deçà de la scansion syllabique; dans le même sens, la technique antique de la *scriptio continua* restituée à la poésie, par la suppression des espaces entre les mots, le phrasé de la récitation. S'effectue ainsi un retour à la racine du poétique, dans le rythme oral qui est mesure et mémoire du temps. À cet égard, il est vraisemblable que l'artiste a choisi ce texte précis



1. Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, trad. Jean Paré, Paris, Mame/Éditions du Seuil, 1977, p. 105-112.



Giulio Paolini

Ennesima

Paris, Yvon Lambert, 1975.

1 000 ex, 29,7 x 21 cm.

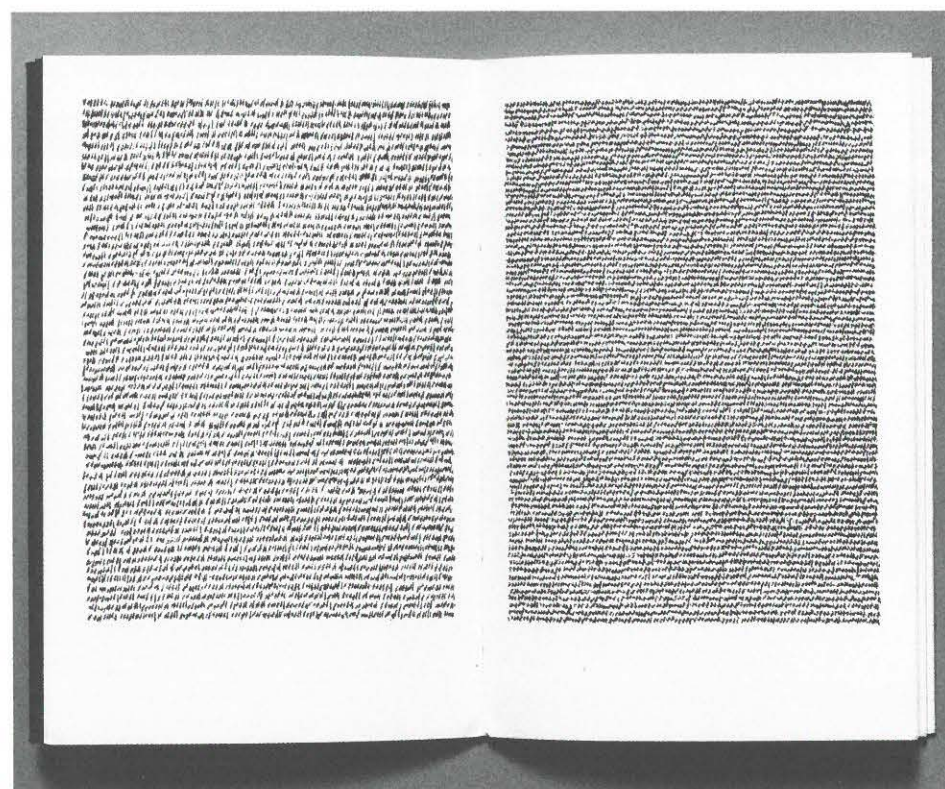
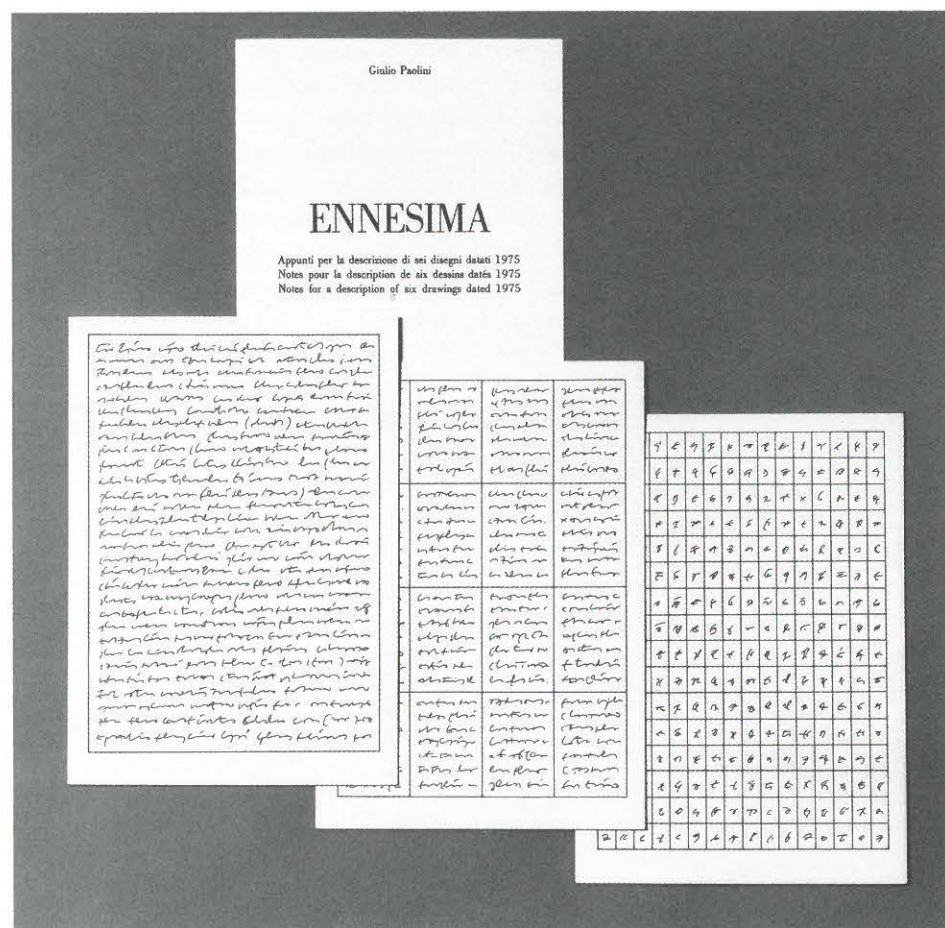
4 doubles planches sous une chemise.

Irma Blank

And so on...

Torino, Geiger, 1974.

220 ex, 17,5 x 11,5 cm, 20 p.



Irma Blank

()

Torino, Geiger, 1975.

100 ex, 16 x 11,3 cm, 48 p. et deux feuillets d'introduction d'Adriano Spatola, pliés et fixés par un trombone.

Coll. de l'artiste.

de Heine, un de ses auteurs de prédilection, parce qu'il s'agit d'une épopée, genre destiné à l'origine à être chanté ou récit. N'a-t-elle pas d'ailleurs recopié l'*Odyssée*, dont le début du troisième chant (« l'aurore aux doigts de rose ») apparaît à la fin d'un autre livre de deux cent quarante pages de citations et copies, *Ausgewählte Texte* – zitiert und kommentiert – (1976)? On y trouve notamment des poèmes de Baudelaire, de longs passages des *Mots* de Jean-Paul Sartre, des extraits de *Sprüche und Widersprüche* de Karl Kraus, encore *Atta Troll*, des paroles de tango, des citations plus brèves empruntées à la littérature mais aussi à la presse, et enfin des calculs à partir de dates, telle celle de la naissance de Simone de Beauvoir. « Darboven déteste lire et aime écrire. Elle dit ne pouvoir lire qu'en écrivant, en refaisant physiquement l'expérience des mots ou des nombres¹. » Écrire, c'est tout cela : lire, recopier, compter, commenter.

Écrire, c'est dessiner aussi, car l'écriture est essentiellement, chez Hanne Darboven, le *ductus* de l'écriture, le rythme d'un tracé, le mouvement de la main dans une opération du corps autant que de l'intellect. C'est la raison

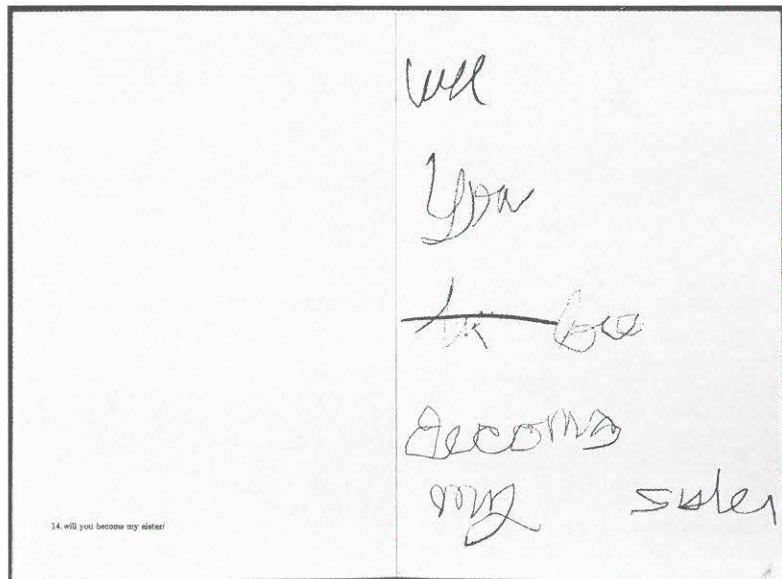
I. Lucy Lippard, « Hanne Darboven: Deep in Numbers », *loc. cit.*, p. 35.



Susan Hiller
Sisters of Menon
 London, Coracle Press, 1983.
 750 ex. 29 x 19,5 cm. 50 p.

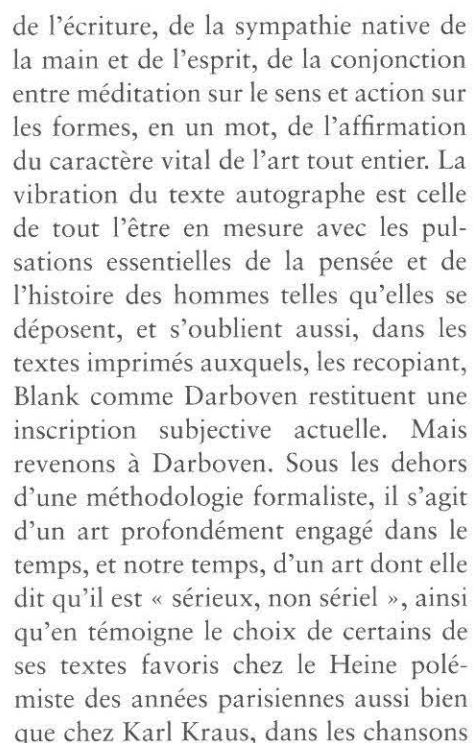
Mirtha Dermisache
Diario n° 1 Año 1 3ª edición Septiembre 1975
 Antwerpen, Guy Schraenen, 1975.
 47,5 x 36,3 cm. 8 p. incluant la couverture.
 Coll. particulière.

pour laquelle la copie des textes choisis les restitue souvent sous la forme de lignes horizontales ou d'ondulations régulières ininterrompues qui apparaissent dès le premier livre proprement dit de l'artiste, ironiquement intitulé *Information* (1973), carnet à l'italienne de pages illisibles et toutes semblables. On se méprendrait en voyant là une agression contre la littérature ou la culture par une réduction sacrilège des œuvres imprimées à un traitement purement graphique. On ne peut ici accepter sans réserves la condamnation par Étiennele des artistes qui, en rendant la lettre illisible et l'imprimé indéchiffrable, participeraient nécessairement d'un nihilisme dont les camps staliniens et les bagnes nazis nous offrent d'autres variantes¹. Pas plus que celles de Darboven, les écritures incompréhensibles ou factices de Giulio Paolini dans *Ennesima* (1975), de Mirtha Dermisache dans *Diario n° 1 Año 1 3ª edición Septiembre 1975* (1975), de Zush dans ses cahiers, de Susan Hiller dans *Sisters of Menon* (1983), et d'Irma Blank dans *And so on...* (1974) et () (1975) ne sont dans ce cas. Les « transcriptions » manuscrites de textes littéraires par Irma Blank, en particulier, pourraient faire l'objet d'une intéressante comparaison avec l'œuvre de Hanne Darboven, n'était que tous ses autres livres sont publiés à partir des années quatre-vingt-dix, au-delà des limites chronologiques de notre étude². Mais, chez l'une comme chez l'autre, il y va de la défense de l'unité foncière de l'art et de la littérature, de l'origine commune du dessin et



1. Étiennele, article « Écriture », in *Encyclopædia Universalis*, tome V, Paris, Encyclopædia Universalis, 1977, p. 950.
 2. Sur les années soixante-dix, on peut se reporter à Irma Blank, *Trascrizioni 1973-1979* (Milano, Libreria Galleria Derblyus, 2007) et à l'excellente recherche de Giulia Lamoni, *Écrire le rythme vital. Une approche de l'œuvre scripto-visuelle d'Irma Blank* (thèse de doctorat inédite, université Paris I, 2008, p. 424-442). D'Irma Blank elle-même, on lira avec profit « Writing » (2001), in *Irma Blank Horizont*, Firenze, Morgana, 2009, p. 73-74 (texte original: « Scrittura », in Giorgio Maffei (ed.), *Il Libro d'artista*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2003, p. 168-169).

Das Sehen ist nämlich auch eine Kunst [...] [El lissitzky]
Bruxelles, Daled/Yves Gevaert,
Société des expositions; Hamburg, Hossmann, 1973.
30,7 x 22,7 cm. 117 p.



lecture et à la saisie simultanée d'une page ou d'une image par un regard. Ici l'espace visible de la page s'appréhende par un mouvement progressif de déchiffrement qui suit celui de l'écriture qui l'a engendré. Lucy Lippard a très bien décrit ce régime temporel du regard devant les pages de calculs et de chiffres de Hanne Darboven, mouvement du regarder au lire qui ne fera que s'accroître avec l'apparition des écritures illisibles, à la fois textes dessinés et dessins écrits. « Le temps qu'elle passe à écrire est éprouvé visuellement par le spectateur comme une durée qui est "lue" plutôt que "regardée" [*looked at*] de la manière dont on voit [*seen*] habituellement les dessins. La plupart des œuvres de Darboven sont des dessins, mais l'œil ne peut glisser sur toute leur surface. Même si l'on ne comprend rien au-delà des chiffres qu'on lit (ce que

l'artiste accepte tout à fait), on est toujours en train de lire, de gauche à droite, horizontalement, ou bien, dans le cas des index, en colonnes. Il est impossible de regarder son œuvre sans s'impliquer physiquement dans le processus de l'écriture¹. » Même si l'on n'entend rien aux pages de calculs ou si l'on ne peut pas déchiffrer les pages d'écritures, on n'en lit pas moins ce qu'on regarde, de cette lecture sensible qui, réceptive à la dynamique subjective de l'inscription autographe, perçoit non la signification, mais la figurabilité du texte. Non lisible, ce dernier est en effet visible sur l'espace de la page mais suivant le mouvement de progression continue de la lecture, laquelle, en redoublant la cursivité de l'écriture, fait accéder à la seule signification qu'elle délivre : la conscience du cours du temps.

Écrire le temps est une entreprise infinie comme lui. Un critique, qui avait peu de goût pour la patience des travaux féminins, a accusé Hanne Darboven d'être une « Pénélope du xx^e siècle », occupée

à une sorte de « tricot supérieur² », toujours en cours parce que toujours à recommencer ou à continuer. Lucy Lippard voit au contraire dans cet aspect réitératif du travail de l'artiste la conséquence imparable d'un inaccomplissement coextensif au projet même : « Les systèmes de Darboven sont finis et elle achève toujours ce qu'elle commence. Mais chaque fois qu'elle finit un ensemble, un *surgeon* [*offshoot*] est caché derrière, qui exige à son tour d'être exécuté³. » Elle nous apprend aussi que Darboven aurait presque achevé ce que l'artiste appelle un « roman » de quinze mille pages, « un vrai livre » parce que les suites de nombres en toutes lettres y sont dactylographiées⁴. Son fonctionnement est virtuellement circulaire puisque l'ouvrage s'interrompt là où, prolongé, il ne ferait que répéter à l'identique sa première section. « Le cercle comme symbole de l'infinité, de tout. Qu'est-ce que le commencement, où ? qu'est-ce que la fin, où ? » Dès lors, tout livre de Darboven s'arrête, mais n'a pas de fin ; pas plus que de commencement, même s'il a un début. Il est une tentative d'avance inachevée d'achèvement. On songe à Mallarmé donnant à Cazalis cet étonnant conseil : « Il faut toujours couper le commencement et la fin de ce qu'on écrit. Pas d'introduction, pas de finale, tu me crois fou ? Je t'expliquerai un jour que là n'est pas ma folie⁵. » Car la folie est ailleurs, dans la confrontation à ce qui rend toute clôture du livre illusoire.

Le livre, système provisoirement fini, n'est donc pas le fruit mûr de l'écriture, mais une boucle dans une spirale sans fin, un temps d'arrêt dans une activité interminable, elle-même originairement débordée par ce qu'elle poursuit. Un livre de quinze mille pages est-il d'ailleurs encore un livre ? Du reste composé de quarante-deux « livres » de dix-neuf chapitres, n'est-il pas déjà une bibliothèque ? La plupart des publications de Darboven sont au demeurant

des « versions abrégées » d'un ensemble plus vaste que les cimaises accueillent ponctuellement en partie et que sa bibliothèque conserve en totalité. Expositions et livres publiés à partir d'elles ne portent en général pas le même titre. Ainsi du livre de deux cents pages, *Schreibzeit*, un des tout premiers à faire appel à des images en vignettes, publié à l'occasion d'un travail sur cinq mille trois cents morceaux de papier intitulé *Weltansichten* et réduit à mille quatre cents pages encadrées lors de leur exposition à la Biennale de Venise en 1982. De cette œuvre fondée à la fois sur les cent années d'un siècle, les cinquante-deux semaines d'une année, les sept jours d'une semaine et les vingt-quatre heures d'un jour, la publication ne retient que la première et la dernière feuille consacrée à chaque année du siècle, d'où ses deux cents pages. Le livre n'est plus une somme, un tout indépassable, mais une partie ; au mieux, une *pars totalis* qui reflète la logique de l'ensemble auquel il appartient, lequel n'est lui-même qu'un fragile îlot d'ordre conquis sur le désordre du flux non maîtrisé, parce que non maîtrisable, du temps.

Johannes Cladders, dans une postface destinée à présenter ce dernier ouvrage, souligne que les extrêmes se touchent et que la complexité des constructions chiffrées de l'artiste menace toujours de s'effondrer dans le chaos. D'où elles proviennent, de toutes façons, et auquel elles s'arrachent, qu'il s'agisse du chaos de l'expérience ou du chaos mental. Car il y a un pathétique de l'œuvre de Darboven et chacun de ses livres est le récit mathématiquement ou littérairement sublimé d'une station de plus dans son *pathos* du temps. Le livre le plus immédiatement révélateur de ce point de vue est un hommage paradoxal à Lissitzky dans un ouvrage de 1974⁶ dont la couverture reproduit dix citations de *Kunst und Pangeometrie* (Art et Pangéométrie, publié en 1925) sur les rapports de l'art et des mathématiques, de l'œuvre

1. Lucy Lippard, « Hanne Darboven: Deep in Numbers », *loc. cit.*, p. 35.

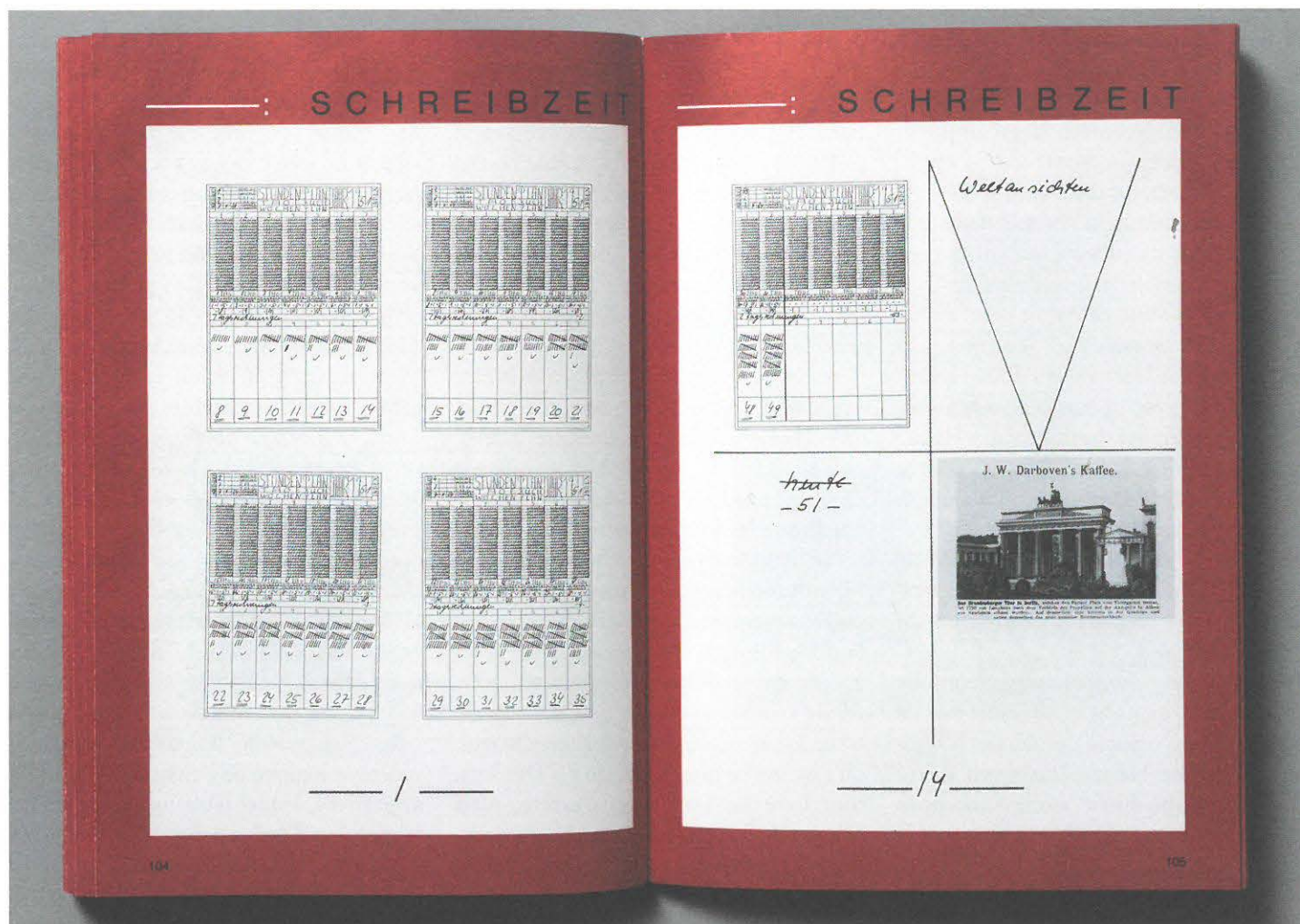
2. John Anthony Thwaites, « The Numbers Game », *Arts and Artists*, vol. VI, n° 10, January 1972 (cité par Lucy Lippard, « Hanne Darboven: Deep in Numbers », *loc. cit.*, p. 39).

3. Lucy Lippard, *ibid.*, p. 35.

4. De ce livre presque achevé en 1973 nous ne savons cependant rien de plus que ce qu'en écrivait à l'époque Lucy Lippard (*ibid.*, p. 36). Il semble qu'il ait été exposé à Münster en 1971, sous le titre *Arbeit I* et *Arbeit II* (Hanne Darboven, catalogue d'exposition, Münster, Westfälischer Kunstverein, 1971) et que dix pages aient été publiées en anglais dans la revue *Avalanche* (Hanne Darboven, « Words », *Avalanche*, n° 4, Spring 1972, p. 42 *sqq.*). Nous ne l'avons pas identifié dans le catalogue raisonné qui signale une entreprise du même genre, *Folge 1, 2, 3, 4, 60 x 60*, mais commencée en 1975 (Elke Bippus und Ortrud Westheider, *Hanne Darboven. Kommentiertes Werkzeichnis der Bücher*, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte ; Köln, Buchhandlung Walther König, 2002, p. 51-55).

5. Stéphane Mallarmé, lettre à Henri Cazalis du 25 avril 1864, citée in *Écrits sur le livre*, choix de textes par C. Romana et M. Valensi, préface par Henri Meschonnic, Paris, Éditions de L'Éclat, 1986, p. 73.

6. Daté 1973 sur la couverture, il fut édité l'année suivante à l'occasion d'une exposition au Palais des beaux-arts de Bruxelles.



et du système, de l'espace et du temps. À l'intérieur, les pages sont couvertes de colonnes de calculs, de tableaux et d'index, de carrés magiques, de « poèmes » chiffrés qui semblent tenir compte des saisons. Le risque de la confusion est partout perceptible, jamais complètement dominé dans ce livre le plus méthodiquement brouillon de l'artiste, avec ses recherches apparemment inabouties, ses corrections, ratures et autres surcharges à l'encre de couleur noire, verte, rouge ou bleue. Parmi les citations empruntées au traité de l'artiste constructiviste russe, on relève celle-ci: « L'œuvre est un arrêt momentané dans le devenir et non un objectif figé », et celle-ci encore: « Le temps est unidimensionnel. [...] Le temps est continu; il n'est pas dissocia-

ble en éléments. » Voilà pourquoi tous les livres de Darboven sont des essais, à recommencer incessamment, en tentant désespérément de prendre l'initiative sur ce qui précède tout système, tout mécanisme, parce qu'il en commande la logique.

Dans une certaine mesure, on peut soutenir que le temps est à l'œuvre de Darboven ce qu'est le « murmure » ininterrompu dont parle Breton¹ et auquel il répond lui aussi par un mécanisme, celui de l'écriture automatique. Blanchot médite l'exigence et le péril extrêmes auxquels expose ce « murmure » quand il cherche à éclaircir ce qu'il en est de la passivité de l'inspiration pour un artiste contemporain. Il montre comment « cette expérience est devenue si grave

que l'artiste la poursuit sans fin et, en désespoir de cause, par souci en même temps de l'essentiel, la produit au grand jour, cherche à l'exprimer directement ou, en d'autres termes, à *faire de l'œuvre une voie vers l'inspiration*, ce qui protège et préserve la pureté de l'inspiration, et non pas de l'inspiration une voie vers l'œuvre² ». Quand Darboven, par l'intermédiaire de Lissitzky, considère l'œuvre comme un « arrêt momentané

1. André Breton évoque au moins deux fois ce « murmure ». Dans « Entrée des médiums », il est question de « ce murmure qui se suffit à lui-même » (in *Les Pas perdus*, Œuvres complètes, tome I, op. cit., p. 275); dans le *Premier Manifeste* est donné ce conseil: « Fiez-vous au caractère inépuisable du murmure. » (Œuvres complètes, *ibid.*, p. 332.)

2. Maurice Blanchot, « L'inspiration », in *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1968, p. 248.

dans le devenir » et non un « objectif », elle exprime à sa manière ce renversement de perspective auquel est soumis l'artiste qui se livre sans réserve à l'appel du « murmure ». Aussi ses livres sont-ils autant d'échecs, au regard de ce qui les transcende en même temps qu'il les provoque. Voilà pourquoi aussi ils disent, ou plutôt font et refont toujours la même tentative. « Le Livre, persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les génies¹. » Si l'on ne cesse d'écrire, c'est que le livre est toujours à venir, selon la belle expression de Blanchot² prolongeant l'intuition de Mallarmé. L'un et l'autre peuvent aider à comprendre la frénésie d'écriture de Darboven.

Tout l'œuvre de Darboven, en s'enracinant dans l'activité d'écrire, tourne donc autour du livre comme autour d'une solution à la fois inévitable et imparfaite. Dans le pliage de ses pages peut se replier et se déplier le temps de l'écriture qui se veut écriture du temps, selon tous les plis du siècle, des années, des mois et des jours, c'est-à-dire selon toutes les dimensions du calendrier, et tel est bien le sens des calculs de l'artiste. Mais là où les mesures du temps sont mises à l'épreuve de son infinité,

le livre lui aussi rencontre ses limites en tant que medium temporel. Théoriquement, on peut bien définir la différence spécifique du livre, comparé à la page – c'est-à-dire aussi au dessin, voire au tableau –, par sa structure virtuellement temporelle. Pratiquement, un livre demeure un bloc de pages superposées, un volume fini d'espaces eux-mêmes finis. Le désir de faire du livre « Le Livre », le dépositaire de la totalité de l'histoire (la Bible) ou du savoir (l'Encyclopédie³), est conforme à une vocation ou une tentation qui lui est consubstantielle et à laquelle son organisation stratifiée convient. Le projet de préserver un laps de temps dans un livre, comme le font certains des artistes évoqués précédemment, est difficile, quoique possible. Mais la totalité du temps ? le temps lui-même comme totalité ? la conscience du temps comme tel ?

Aussi le livre est-il constamment confronté chez Darboven à plus que le livre, à ce à dont il est proche par un aspect, cependant plus accompli ailleurs eu égard à l'expression du temps : par exemple, le tapissage des murs par des pages en grand nombre qui confèrent une sorte de coprésence aux différentes traversées du temps ; ou la bibliothèque qui met bout à bout la suite des décomptes du temps et préserve le fil quasi ininterrompu du temps de l'écriture ; le film aussi qui rétablit la continuité là où les pages du livre ont introduit la discontinuité : dès le tout début, en 1969, à l'exposition mémorable de Mönchengladbach (la première de l'artiste dans un musée), l'exposition de six « livres » manuscrits de trois cent soixante-cinq pages, chacun portant sur l'année 1968, fut accompagnée de la projection de six films montrant chaque livre page après page (le catalogue-boîte fournissait uniquement les « index » de ces livres en six planches ainsi qu'un bloc de papier quadrillé vierge). Enfin, plus tard (1980), à partir de *Wende 80* (Tournant 80), l'écriture

s'est élargie à l'écriture musicale et ce sont des partitions, composées selon les lois de construction chiffrée habituelles chez l'artiste, qui ont été intégrées aux dessins et enregistrées sur disques (onze pour *Wende 80*)⁴. On sait quelle supériorité est reconnue à la suite des sons sur la suite des mots ou des chiffres pour ce qui touche à l'expérience du temps, « élément général de la musique⁵ ».

Les livres de Hanne Darboven n'avouent-ils pas d'eux-mêmes leurs propres limites de livres au regard du projet de l'artiste de rendre conscient, voire de dominer le flux du temps, quand ils se présentent, pour la plupart, non comme des livres à proprement parler, en caractères d'imprimerie, mais comme des fac-similés de cahiers, de carnets ou de journaux intimes manuscrits ? Est-ce par leurs multiples calculs sur les dates et leurs écritures chiffrées qu'ils ont le plus directement rapport au temps ? N'est-ce pas plutôt, comme on a essayé d'en soutenir l'hypothèse, par la subjectivité vivante de l'autographe et cette continuité de l'écriture sans espace entre les mots des débuts de l'histoire du livre, quand il est encore tributaire du flux oral, au plus proche du flux sonore de la musique, et pas encore soumis aux exigences de lisibilité, c'est-à-dire de mise en espace du texte⁶ ? À moins qu'il s'agisse pour l'artiste de donner réalité à une sorte de livre originaire, qui tiendrait à la fois de l'épopée et de la comptine⁷, où ne seraient pas encore dissociées les modalités d'expression du temps : écrire, compter, chanter, réciter, raconter.

RACONTER

Les livres de Darboven sont une expérience des limites du livre. À ce titre ils sont eux-mêmes une expérience limite, qui ne peut aller plus loin, condamnée qu'elle est à se répéter de manière obsessionnelle : ces livres qui recopient les livres de nos bibliothèques en les rendant

1. Stéphane Mallarmé, « Autobiographie », *loc. cit.*, p. 663.

2. Maurice Blanchot, « Le Livre à venir », in *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971, p. 326-358.

3. À partir des années quatre-vingt, Darboven s'est servie d'encyclopédies, notamment la *Broekhaus Enzyklopädie*, dont elle recopie et utilise certains articles (cf. par exemple *One Century. Dedicated to Johann Wolfgang von Goethe*, 1988).

4. Sur cet aspect de l'œuvre de Darboven, cf. Annelie Pohlen, « Hanne Darboven's Time: The Content of Consciousness », *Artforum*, vol. XXI, n° 8, April 1983, p. 52-53.

5. G.W.F. Hegel, *Esthétique*, op. cit., tome III, p. 340.

6. Nous exploitons une suggestion d'un article d'André Gunthert, « Le texte fait figure », *Artstudio*, n° 15, hiver 1989, p. 41. Une analyse de l'œuvre de Darboven aurait donné à ce texte très théorique une assise empirique convaincante. L'artiste manque aussi à l'ensemble d'un numéro pourtant intitulé « L'art et les mots ».

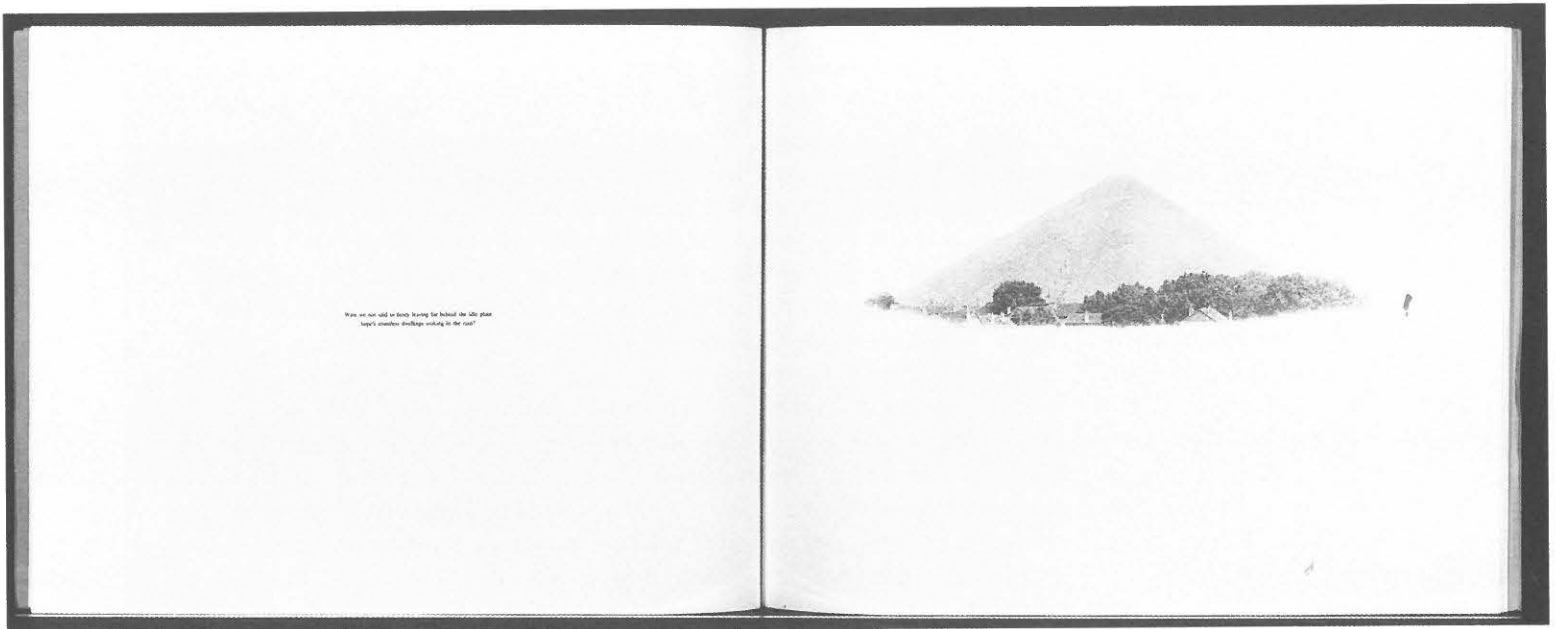
7. Lucy Lippard évoque en passant « le plaisir pris par les enfants aux chansons sans fin » (« Hanne Darboven: Deep in Numbers », *loc. cit.*, p. 35).

Jochen Gerz

Fuji-Yama Series

Dudweiler [Allemagne], A.Q., 1981.

24 x 32 cm, 52 p.



illisibles, ces livres qui en appellent à la lecture sans pour autant être lisibles sont aussi aux frontières de l'incommunicable. L'art y est constamment sous la menace du solipsisme de la folie contre lequel il dresse un rempart ultime mais fragile. En remontant du temps de l'écriture à l'écriture du temps, en remontant de l'impuissance à lire et à écrire aux conditions de possibilité de l'écriture et de la lecture, Darboven rend impossible l'écriture comme communication. Tout au plus communique-t-elle cette impossibilité à travers la restitution du temps mis à lire et à écrire, abstraction faite de ce qu'il pourrait y avoir à lire et à écrire. Substituer comme elle le fait les mots comptés ou les nombres aux récits, c'est prendre au mot la proximité, dans la langue allemande comme dans la française, entre « conter (*erzählen*) » et « compter (*zählen*) » et, ce faisant, couvrir le risque de réduire la langue à un pur mécanisme et l'activité d'écriture à un emploi du temps.

On est là dans une situation du genre de celle que décrit Benjamin en 1936 dans *Der Erzähler*. « L'art de raconter est en voie de se perdre », dit-il, parce qu'« il semble que nous ayons perdu une faculté que nous pouvions croire inaliénable, que nous considérions comme la moins menacée : celle d'échanger

des expériences¹. » Le récit ne serait possible que sous la présupposition du lien social, de la recherche d'une « commune mesure² » de l'expérience à l'élaboration de laquelle travaillent ceux qui écrivent l'histoire ou racontent les histoires. Historiens et écrivains sont en quête d'une totalisation du vécu collectif ou individuel que manifeste l'intrigue, telle que Ricoeur la définit en termes larges comme « une synthèse temporelle de l'hétérogène³ ». Des artistes comme Darboven, et quelques autres qui seront invoqués plus loin, sont contemporains de la crise du récit dans la littérature. La mise en question de l'art de raconter dans la littérature moderne depuis Joyce a trouvé dans le Nouveau Roman son couronnement, même s'il est loin d'en avoir l'exclusivité ; la « littérarité » de la littérature ne s'est conquise que sur les ruines de la narration et va de pair avec la critique de ce qu'il est convenu d'appeler « l'illusion référentielle » : le narrateur raconte quelque chose de quelque chose qui appartiendrait toujours déjà à l'ordre du discours. L'on sait que les autres arts ne sont pas restés à l'abri de ce déclin du narratif : la musique répétitive remplace le développement par l'insistance ; des chorégraphes comme Merce Cunningham suppriment l'élément nar-

ratif de la danse ; et il y a longtemps que la peinture a pris congé de l'histoire ou de l'anecdote, depuis Manet, si l'on en croit Bataille⁴, chez qui l'éloquence de la peinture s'étrangle pour la première fois. En philosophie, l'on assiste parallèlement à ce que Lyotard a significativement appelé « le déclin des récits⁵ », qui signe l'effondrement des systèmes spéculatifs et des visions du monde, compris comme autant de tentatives pour délivrer la cohérence et l'unité de l'expérience.

1. Walter Benjamin « Le Narrateur », in *Poésie et Révolution*, op. cit., p. 139 et 140. (Il vaudrait mieux traduire le titre par « le conteur », à cause de la signification technique que la narratologie contemporaine a donnée au terme de « narrateur ».)

2. Walter Benjamin, *ibid.*, p. 44.

3. Paul Ricoeur, *Temps et Récit*, op. cit., tome II, p. 293. Cette définition est défendue dans plusieurs développements, en particulier à partir de la notion de *muthos* dans la *Poétique* d'Aristote (tome I, p. 66-104) et de ses métamorphoses (tome II, p. 17-58). On sait qu'une des thèses de ce livre, qui évoque au passage le texte de Benjamin que nous avons cité, est que l'historiographie et le récit de fiction ont en partage une même structure narrative.

4. Georges Bataille, *Manet*, Genève, Albert Skira, 1983, p. 92. En vérité, ce que Bataille appelle aussi le « silence » de la peinture moderne (*ibid.*, p. 51) est plus récent et date réellement de l'abstraction : Bataille projette rétrospectivement sur Manet, comme Malraux à la même époque, le souci très caractéristique d'une certaine conception de l'abstraction des années cinquante de ne considérer dans la peinture que la pictorialité.

5. Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 63 et *passim*.

Anne & Patrick Poirier
À la mémoire de Romulus. Nouvelle
 Liège, Yellow Now, 1974.
 75 ex. 16 x 11,5 cm. 51 p.
 Coll. particulière.

Jean Le Gac
Jean Le Gac / Florent Max
 Texte de Jean-Marc Poinot, Paris, Cedic, 1972.
 20 x 13 cm. 40 p.
 Coll. particulière.

Jean Le Gac
Le Peintre de Tamaris près d'Alès. Roman
 1979.
 20 x 14 cm. 186 p.
 Coll. particulière.

Aussi bien la conjonction de ces phénomènes met-elle en évidence le fait que la crise du narratif, ici ou ailleurs, à un moment ou à un autre, correspond fondamentalement à une perte de la foi en une « moralité de l'histoire¹ », en une rationalité du monde, en un ordre naturel des choses. Ce qui est par là-même fini, c'est non pas à proprement parler le récit, mais l'innocence de l'écriture nar-

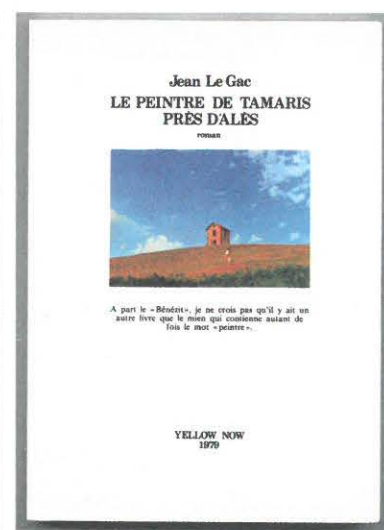
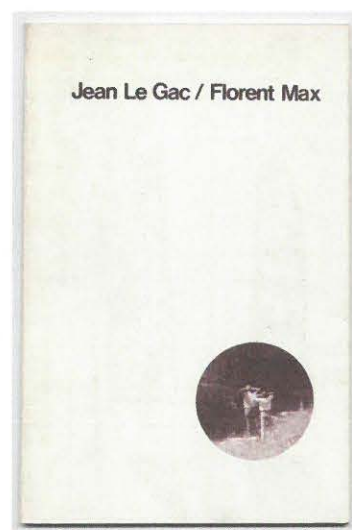
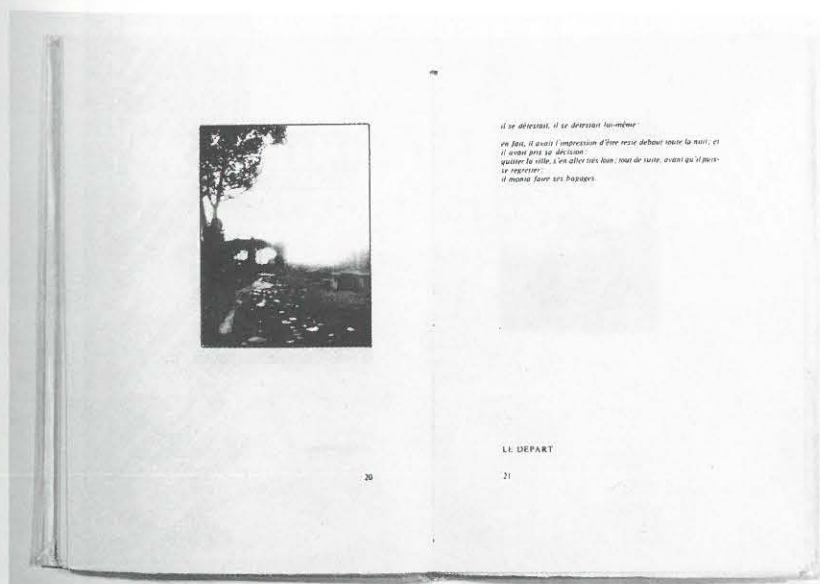
rative que Robbe-Grillet décrit à propos du roman classique en des termes qui *mutatis mutandis* peuvent s'étendre aux autres arts : « Tous les éléments techniques du récit [...], tout visait à imposer l'image d'un univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable. Comme l'intelligibilité du monde n'était pas mise en question, raconter ne posait pas de problème. L'écriture romanesque pouvait être innocente². » Or, en dépit du repli général du narratif, le livre, qui en est inséparable depuis l'invention de l'imprimerie, s'impose au contraire à un nombre non négligeable d'artistes comme l'issue logique d'une œuvre visuelle qui noue ou renoue des rapports inédits avec le récit, récit en images ou récit d'images accompagnées de textes. Tout se passe comme si ce qui était évacué ou mis en cause dans la création littéraire était repris à leur compte par les artistes visuels qui se mettent à raconter des histoires en empruntant à tous les genres de la narration avec plus ou moins de distance critique ou de dérives ludiques. Quelques exemples, non limitatifs : roman (Jean Le Gac, *Le Peintre de Tamaris près d'Alès. Roman*, 1979, ou Gilbert & George, *Side by Side*, 1972, sous-titré *A Contemporary*

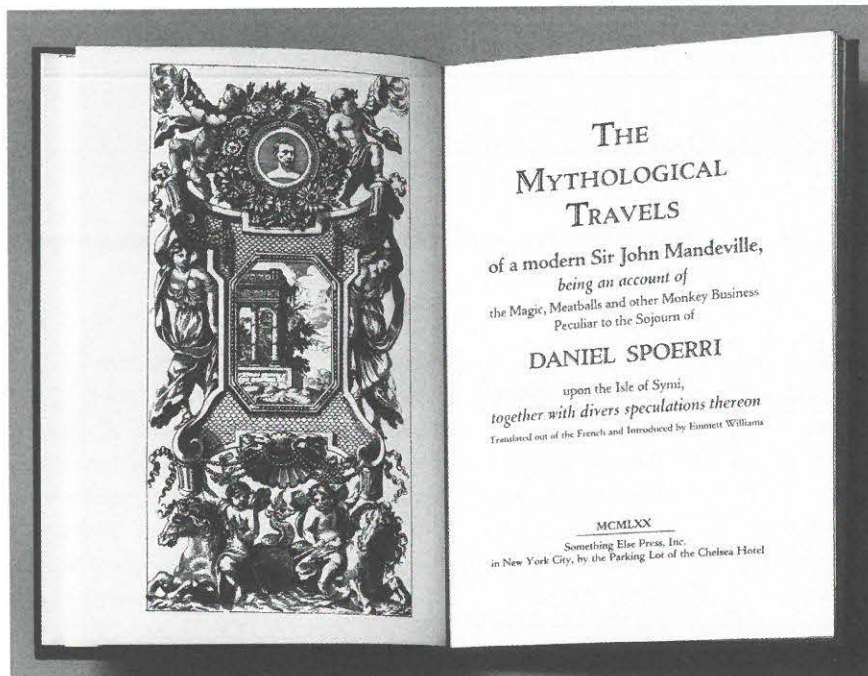
Sculpture Novel ou encore Allan Ruppersberg, *Greetings from L.A.*, 1972, également sous-titré *A Novel*, même si la plupart des pages sont blanches), nouvelle (Anne et Patrick Poirier, *À la mémoire de Romulus. Nouvelle*, 1974), roman policier (Martine Aballéa, *Element Rage*, 1979), roman-photo (Edward Ruscha, *Crackers*, 1969, sur un court texte de Mason Williams), récit de voyage (Johan Cornelissen, *Egypt*, 1980 ou Frans Baake, *The Chain*, 1989), enquête ethnographique (Richard Nonas, de *Details from the Excavation of Wooster Street*, 1972 jusqu'à *Boiling Coffee*, 1980), journal (Ian Breakwell, *Diary Extracts 1968-76*, 1977), saynètes (les trois ensembles de livres d'Ida Applebroog³ : *Galileo Works*, 1977 ; *Dyspepsia Works*, 1979 ; *Blue Books*, 1981), autobiographie (presque toutes les publications de Cavellini), histoire et mythe (Michelle Stuart, *The Fall*, 1976), épopée philosophique, magique et culinaire (Daniel Spoerri, *The Mythological Travels* [...], 1970), bande dessinée (Dorothy Iannone, *The Story of Bern*, 1970 et *Danger in Düsseldorf*, 1973) et même, à supposer que la sphère du narratif puisse l'englober, la poésie, populaire

1. Benjamin Walter, « Le Narrateur », *loc. cit.*, p. 158.

2. Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1964, p. 31. Dans une étude sur « la sensibilité moderniste au sens large », Rosalind Krauss met en relation la critique de l'innocence de la narration par Robbe-Grillet et la mise en cause de la perspective en tant que support du narratif en peinture : cf. « A View of Modernism », *Artforum*, septembre 1972 (repris en traduction française sous le titre « Un point de vue sur le modernisme », in *Regards sur l'art américain des années soixante*, *op. cit.*, et sous le titre « Un regard sur le modernisme », dans Rosalind Krauss, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. Jean-Pierre Cricqui, Paris, Macula, 1993).

3. Cf. Ronny H. Cohen, « Ida Applebroog: Her Books », *The Print Collector's Newsletter*, vol. XV, n° 2, May-June 1984, p. 49-51 ; Henry Sayre, « Ida Applebroog and the Book as Performance », *Visible Language*, vol. XXV, n° 2-3 (« The Artist's Book: The Text and its Rivals », ed. Renée Riese Hubert), Spring 1991, p. 303-315.





Daniel Spoerri

The Mythological Travels [...]

New York, Something Else Press, 1970.

[2985 ex.] 21 x 14,5 cm. 278 p.

Ida Applebroog

Dyspepsia Works [White Books]

[New York], 1979. 11 volumes.

19,7 x 15,8 cm. 19 p. chacun.

Coll. particulière.

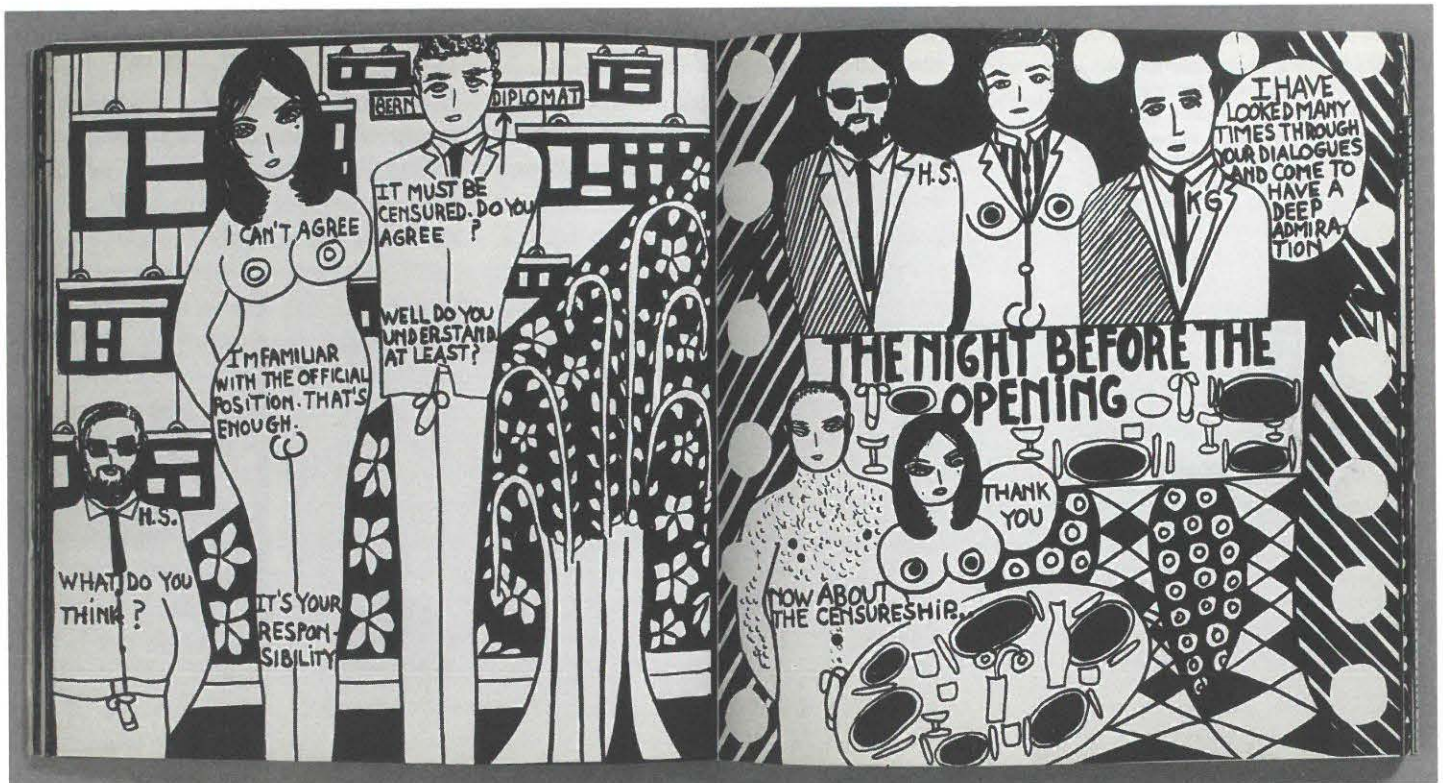
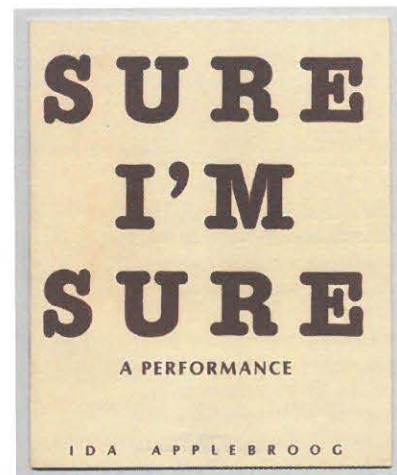
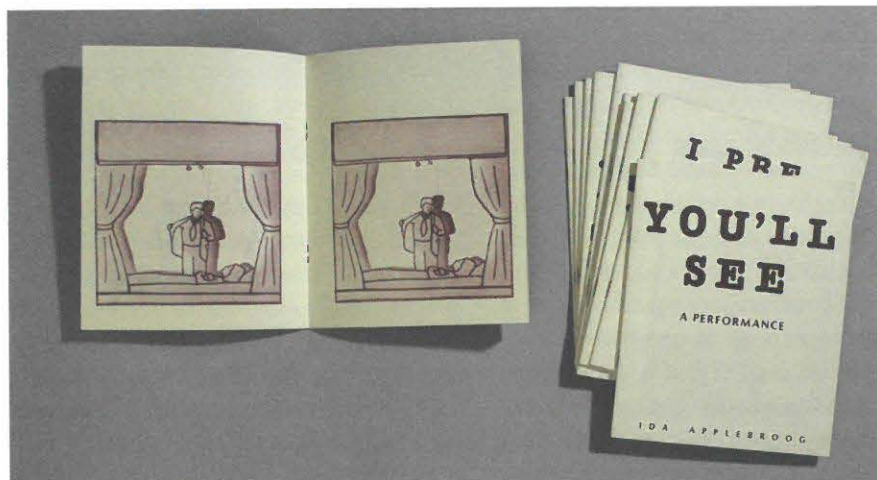
Dorothy Iannone

The Story of Bern (or) Showing Colors

Düsseldorf, Dieter Roth & Dorothy Iannone, 1970.

500 ex. 23 x 22 cm. 70 p. reliées à la japonaise.

Coll. particulière.



André Cadere*Histoire d'un travail*

Gent, Herbert – Gewad, 1982.
750 ex. 29,7 x 21,2 cm. 166 p.
Coll. particulière.

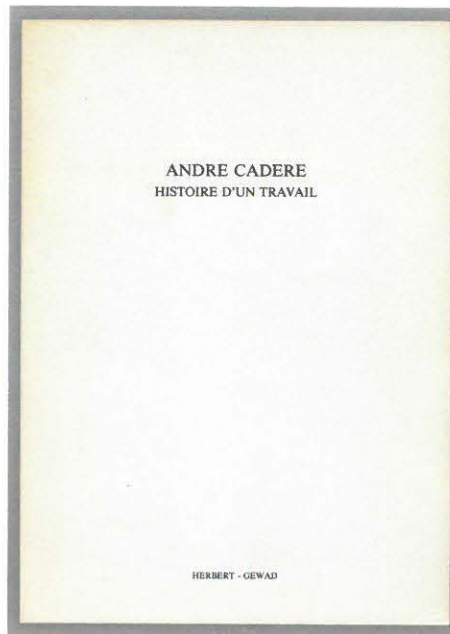
tomas schmit*dies, guten tag, ist der katalog der ausstellung**tomas schmit [...] [katalog I]*

Köln, kölnischer kunstverein, 1978. 1 200 ex.
Rééd. Berlin, Wiens Verlag/tomas schmit archiv; Köln,
Buchhandlung Walther König, 2009.
20,5 x 14,9 cm. 160 p.
Coll. tomas schmit archiv, Berlin.

(Gilbert & George, 'Oh, The Grand Old Duke of York', 1972) ou savante (Jochen Gerz, *Fuji-Yama Series*, 1981). Il peut même s'agir de l'appropriation d'un texte littéraire, ainsi quand Jean Le Gac reprend telle quelle une nouvelle publiée par Maurice Renard en 1920, *La Rumeur dans la montagne* (Jean Le Gac/Florent Max, 1972).

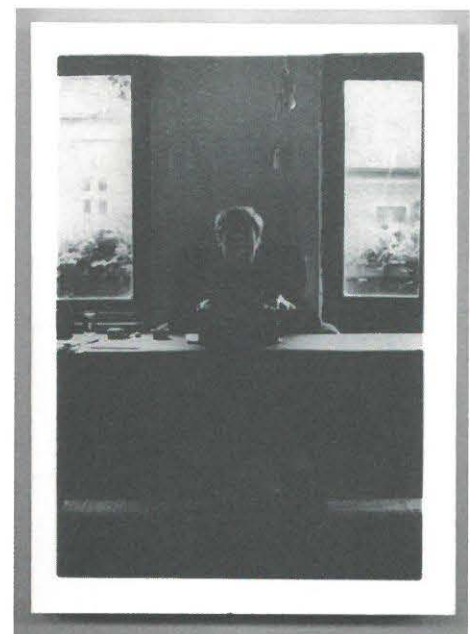
Enfin, l'histoire de l'art comme un genre particulier de littérature illustrée est elle-même concernée: André Cadere, dans son *Histoire d'un travail* (conçue en 1977-1978 et publiée en 1982, après sa mort), entend lui opposer sa propre chronique, sous forme d'un catalogue raisonné de ses actions et expositions, illustré de tous les documents imprimés disponibles (photographies, cartons d'invitation, communiqués de presse): « Voici un livre qui raconte une suite d'événements ayant trait au travail que j'ai commencé en 1970. [...] Par sa quotidienneté, cette activité ne peut être relatée. Mais de ce tout certains moments, par le fait d'avoir été signalés, sont devenus publics. Pouvant être classifiés, expliqués, "historicisés", ce sont eux qui forment la substance de ce livre et l'histoire de ce travail. Car il s'agit bien de l'histoire d'un travail, et ceci en des temps où les faiseurs d'Histoire de l'Art pullulent et font pulluler parmi nous une nouvelle race de nos collègues, les artistes "historiques". » Dans la même catégorie pourraient figurer les quatre étonnants catalogues de son œuvre rédigés par Tomas Schmit et publiés pour le premier (*dies, guten tag, ist der katalog der ausstellung tomas schmit [...]*) en 1978. Contrairement au livre de Cadere, il y a peu de photographies, peu de documents reproduits (la typographie est celle de la machine à écrire qu'on voit sur la couverture), mais beaucoup de petits dessins. Surtout, ces livres ont un tout autre ton, qui tranche avec le sérieux et l'impersonnalité habituelles d'un catalogue: tout précis

soient-ils dans le rassemblement des informations nécessaires à l'identification et à la description de la pièce, à l'histoire de sa genèse aussi, ils abondent en courtes anecdotes, en remarques amusantes, ainsi qu'en jugements personnels, parfois sans indulgence, sur l'œuvre réalisée.



Une place particulière revient à Claude Rutault dans ce chapitre ouvert par LeWitt et dans ce développement concernant les catalogues raisonnés d'artistes où l'écriture au sens littéraire du terme (et non seulement technique) prend de l'importance. Ce que Rutault a de commun avec LeWitt est une méthode qui consiste à définir l'œuvre par un texte (que Rutault appelle « définition/méthode ») et à en déléguer l'exécution à un « preneur en charge ». Comme chez LeWitt, et à la différence de l'art conceptuel, le texte programmatique n'est pas l'œuvre, qui ne peut être que la réalisation visible de la proposition. Autrement dit, la « définition/méthode » joue, comme chez LeWitt, le rôle d'une partition à lire, à interpréter, et à actualiser en une version possible,

respectueuse des consignes données, mais qui n'exclut pas d'autres interprétations. À partir de 1973, quand Rutault aura formulé la matrice de son travail (« une toile peinte de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée »), vont paraître des plaquettes très sobres, au format A4, éditées par



l'artiste ou par le preneur en charge. Elles documentent une prise en charge, telle celle de la d/m13 chez l'artiste à Paris, à l'ICA de Londres, à l'atelier de peinture Saint-Luc à Bruxelles, chez des collectionneurs à Cologne, à Art & Project, à Amsterdam (*un coup de peinture, un coup de jeunesse*, 1977) ou proposent un ensemble cohérent de projets sur un thème, par exemple, la « peinture-suicide » (*7 projets de peinture-suicide*, 1978) ou la collection (*collections*, 1979). Très vite pourtant, quand une d/m est réalisée, s'agrégent au texte de celle-ci, en plus de la documentation de sa prise en charge, des précisions, commentaires, réflexions. Ainsi de *notes sur le non-peint* (1977) et de *identité et différence* (1978). Dans ce dernier cas, celui d'une réalisation à

claudio rutault**un coup de peinture, un coup de jeunesse**

documentation sur un travail de peinture de
claudio rutault établie par bernard marcelis, bruxelles,
postscriptum, 1977.
500 ex. 29 x 20,5 cm. 24 p.
Coll. particulière.

claudio rutault**identité et différence**

dijon, le coin du miroir, 1978.
[200 ex.] 29,8 x 21,1 cm. 18 p.
Coll. particulière.

claudio rutault**collections**

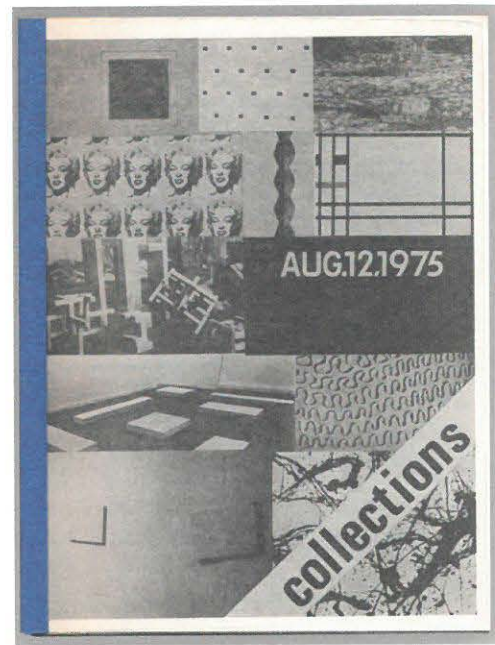
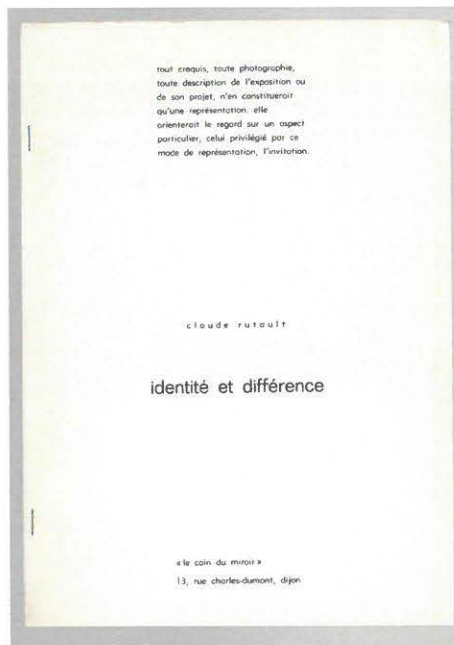
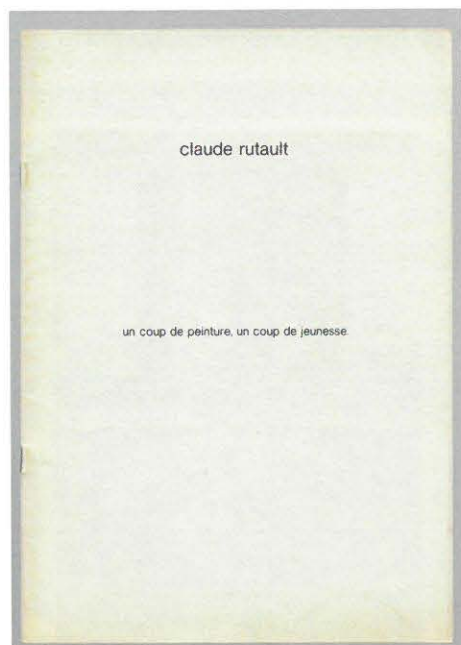
[paris, intelligence service productions, 1979.]
[100 ex.] 28 x 21,7 cm. 26 p.
Coll. particulière.

Dijon, au Coin du miroir, est ajouté au texte de la d/m¹ qui donne son titre à la plaquette un texte daté de « quelques jours après le début de l'exposition », qui commence significativement ainsi : « précision à la suite d'un décalage entre la définition et la réalisation constaté par les organisateurs de l'exposition ou une erreur salutaire ». Est également

le premier catalogue de Tomas Schmit, la photographie du peintre à son bureau, devant sa machine à écrire, apparaît significativement sur la couverture du premier catalogue raisonné des d/m, *définitions/méthodes 1973-1979* (1981) et sur celle du premier volume du second catalogue, *définitions/méthodes 3 (bis – reprise – sculpture)*,

sa part⁶. Au point qu'à leur propos on ne sait plus s'il faut parler de livres d'artiste ou de livres d'écrivain.

Il faut certainement comprendre cet intérêt des artistes pour le récit, et cette pratique de l'écriture narrative sous tant de formes différentes, en relation avec le chassé-croisé qui s'est instauré entre les domaines littéraire et artistique : d'un



ajouté le texte d'un « tract distribué lors de l'exposition », qui, sur plusieurs pages, analyse diverses questions concrètes soulevées grâce à l'exposition, comme le rôle du mur, mais aussi clarifie à cette occasion certains principes théoriques comme « l'ouverture du travail ». C'est ce que Rutault appelle, dans le titre d'un texte de 1976 imprimé sur un simple feuillet², des « corrections par la pratique », laquelle assure l'ouverture de ce que le texte de la d/m, comme tout protocole, comporte de fermeture. De cette ouverture essentielle témoigne la forme du classeur choisie par Rutault pour son exposition à l'ARC en 1983, et pour lequel des feuillets perforés seront ultérieurement imprimés afin d'y être ajoutés³. Commandée par un texte, la peinture, de réalisation en réalisation, engendre d'autres textes, et ce, sans fin jusqu'à la mort de l'artiste. Comme sur

4 (*dispositif*), 5 (*transfert*) (1985). Plus qu'une documentation, plus qu'un catalogue raisonné, la publication est chez Rutault un « outil de travail⁴ » et l'écriture, ce qui permet au peintre de progresser dans la mise au point conceptuelle et matérielle de ses propositions. En 2000, *définitions/méthodes le livre*, catalogue super-raisonné pour ainsi dire, en récapitule le dernier état, sinon l'état définitif. La dimension du temps est donc essentielle à ce travail : elle est certes intrinsèque à la peinture, dont l'existence est toujours éphémère, mais c'est l'écriture, en amont et en aval de la peinture, qui la remet sans cesse en jeu, dans de nouveaux scénarios⁵. Il n'est donc pas si surprenant que la dimension implicitement narrative des écrits de Claude Rutault se soit donné libre cours à partir de 1993 (*marie-louise*) dans de véritables récits, où la fiction a

1. Marie-Hélène Breuil nous apprend que c'est dans cette plaquette qu'apparaît pour la première fois l'expression « définition / méthode », qui a donc fonctionné avant d'être nommée (*L'Œuvre de Claude Rutault. définitions / méthodes : peinture, écriture, sociabilité*, thèse de doctorat de l'université de Paris IV, inédite, 2009, p. 165-166). Notons au passage que, comme beaucoup d'artistes de sa génération, Claude Rutault refuse d'utiliser les capitales.

2. texte présentation d'un travail de peinture, paris, juin 1974. précisions et corrections par la pratique, paris, juin 1976, [Paris, 1976]. [500 ex.]

3. Le classeur fut malheureusement pilonné par le Musée d'art moderne de la ville de Paris, ce qui stoppa le processus engagé (cf. Marie-Hélène Breuil, *L'Œuvre de Claude Rutault* [...], op. cit., p. 181).

4. claudio rutault, *définitions / méthodes 3 (bis – reprise – sculpture)*, 4 (*dispositif*), 5 (*transfert*), [Paris], intelligence service productions, 1985, 3 tomes, p. 375.

5. Cf. Claude Rutault, mes peintures ont la vie courte mais elles ont plusieurs vies (1994).

6. L'examen de ces récits sort des limites chronologiques de cette étude. Nous pouvons renvoyer à Marie-Hélène Breuil, *L'Œuvre de Claude Rutault* [...], op. cit., chapitres 7 et 8, et « Série noire – Claude Rutault », in *Les Bibliothèques d'artistes (xx-xx^e siècles)*, sous la dir. de Françoise Levallant, Dario Gamboni et Jean-Roch Bouiller, Paris, PUPS, 2010, p. 451-464 ; ainsi qu'à Anne Mæglin-Delcroix, « Écritures de Claude Rutault », *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 7, 2011, p. 128-143.

claudio rutault**définitions / méthodes 1973-1979**

paris, intelligence service productions, [1981].

1 000 ex. 29,5 x 21,2 cm. 222 p.

Coll. particulière.

claudio rutault**définitions / méthodes**

vol. 3 (bis – reprise – sculpture); 4 (dispositif); 5 (transfert)

[paris], 1985.

600 ex. 3 volumes, 29 x 21 cm, sous étui cartonné. repro-

duit: vol. 3, 163 p. incluant la couverture.

Coll. particulière.

côté, la poésie concrète, on l'a vu, naît des impasses de la poésie postmallarméenne et incite des écrivains à devenir artistes; de l'autre, un art narratif naît du besoin de contourner l'interdit de la narration et de la représentation dans les beaux-arts. Beaucoup recourent alors à la photographie ordinaire, telle qu'on la voit en abondance dans la presse

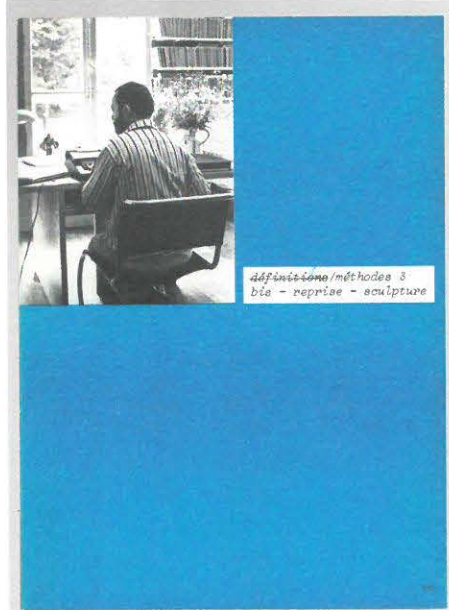
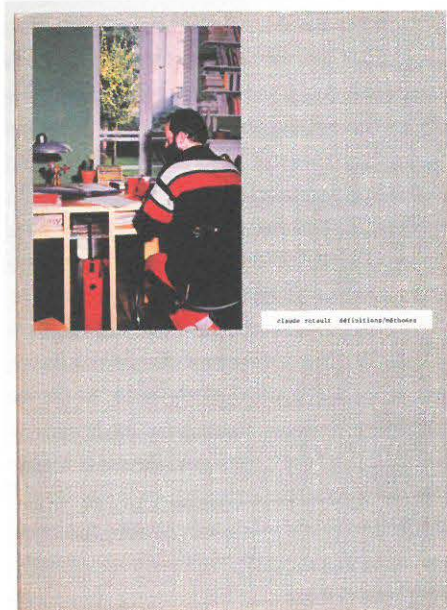
un peintre des années soixante-dix, ce qui explique que j'utilise l'écriture et la photo, mais je ne me sens pas écrivain, je ne me sens pas photographe non plus, je sais que c'est autre chose¹. »

Au passage, on notera que la pluralité des moyens d'expression que se donnent la plupart des artistes contemporains n'a pas toujours pour motif le pro-

res à leur art, la perte de réalité et la perte de narrativité auxquelles celui-ci s'est condamné.

En voici deux exemples, parmi d'autres, celui d'un peintre et celui d'un sculpteur, l'un et l'autre créateurs de livres. John Baldessari est (avec Le Gac) l'un des premiers, à la fin des années soixante, à avoir travaillé avec photographies et textes et il s'en explique ainsi: « Il est possible que cela ait été une issue à un art de simples rapports: ce rouge est joli à côté de ce vert, bla, bla, bla... Voilà une des raisons qui ont fait que j'ai cessé de peindre. Je n'étais plus capable de passer le reste de ma vie à fabriquer des combinaisons différentes de couleur². » Richard Nonas exprime plus directement la manière dont ses livres parviennent à compenser un défaut de la sculpture, qu'il pratique: il manque à celle-ci « une qualité narrative » présente dans ceux-là et qu'il assimile à la temporalité. « C'est une qualité temporelle; des souvenirs précis utilisés comme des blocs dans une sculpture qui serpente dans le temps [*snakes through time*] ». Ses livres sont donc à ses yeux encore des sculptures, mais des sculptures plus complètes car ils savent retenir l'immédiateté mouvante de la vie: « Ils font ce que ma sculpture ne peut pas faire: ils sautent, ils bougent, ils serpentent [*snake*] en ayant la richesse de l'incident réel³. »

Toutefois, il importe de souligner avec vigueur que le livre n'est nullement la cause, pas même le lieu d'émergence de ce phénomène du retour du figuratif et du narratif dans les arts visuels, mais l'un de ses effets, majeur sans doute. Avant d'en faire des livres, la plupart des artistes concernés, de Baldessari à Gerz, en passant par Le Gac et Gilbert & George, ont accroché aux murs leurs panneaux de photographies et de textes, comme le faisaient les peintres – qu'à l'exception notable de Gerz ils ont tous été – avec leurs tableaux. « Je suis un peintre de photos-et-de-textes-que l'on accroche au mur⁴ », dit Le Gac. Mais il est certain que le livre est propice au



illustrée, mais aussi aux images du cinéma hollywoodien ou de la télévision, refuges d'élection du désir de montrer et de raconter. Sans doute les peintres ont-ils de tous temps raconté des histoires; mais voici que certains d'entre eux maintenant les écrivent, sans être pour autant écrivains, afin de les mettre sous des photographies en séquence, prises ou non par eux-mêmes. Le Gac est parfaitement représentatif de ces artistes quand il se présente ainsi: « Je suis

jet, positif et optimiste, de décloisonner les disciplines artistiques. Elle est aussi, pour certains, le résultat, subi, d'un appauvrissement des genres, confrontés aux exclusives de la modernité, ce qui pousse quelques-uns à aller chercher ailleurs ce qu'ils ne trouvent plus dans le legs de leur discipline d'origine ou qu'ils ne peuvent plus pratiquer sans honte: ainsi, pour un artiste, raconter des histoires, ce qui suppose la possibilité de représenter, la narration s'appuyant sur la référence ou le jeu avec la référence (on raconte quelque chose de quelque chose, réalité ou fiction). Tout porte à croire en effet que l'introduction conjointe, à tout le moins simultanée, de la photographie (plus rarement le dessin) et de l'écriture chez des peintres ou des sculpteurs correspond à la volonté plus ou moins consciente de pallier, indirectement, par des solutions étrange-

1. « Jean Le Gac, peintre: "Il avait demandé des livres et des couleurs" », entretien avec Michèle Thomas et Pierre R. Pontani, *Mémoire de l'avenir*, n° 4, été 1992, p. 9.

2. John Baldessari, cité dans Nancy Drew, « John Baldessari: An Interview », in *John Baldessari*, catalogue d'exposition, New York, The New Museum of Contemporary Art, 1981, p. 14.

3. Richard Nonas, « Statements on Artists' Books by Fifty Artists [...] », *Art-Rite*, n° 14, 1977, p. 11.

4. Jean Le Gac, *Le Peintre de Tamaris près d'Alès* (1979), quatrième de couverture.



2. Cf. *supra*, chapitre quatrième.

tout cas : seules changent les conditions de la réception, solitaire pour le livre, ce qu'il regrette, et collective dans la galerie ou le musée, ce qui lui semble favoriser l'échange d'idées¹. Il n'en demeure pas moins qu'au mur l'œuvre est plus visible et qu'en livre elle est plus lisible. Ajoutons cependant que bien d'autres, dont telle ou telle sera analysée bientôt, ont été directement conçues par leurs auteurs pour être des livres. Dans quelques-unes de ces publications, d'ailleurs, le livre en tant que tel participe formellement au et du récit. Certaines, en effet, utilisent à des fins expressives telle propriété du codex, ne serait-ce que le page à page, ou, beaucoup plus rarement, lui en inventent de nouvelles.

Nous nous attarderons, dans une production abondante², sur quelques ouvrages plus aptes que d'autres à mettre en évidence ce qu'il en est du rapport d'un art narratif au livre. Une réflexion plus générale sur la mutation introduite dans les arts visuels par l'utilisation de photographies et de textes reste à entreprendre³, mais elle n'a pas lieu d'être menée ici, même si l'on ne peut faire l'économie de quelques remarques destinées à éclairer les livres qui seront évoqués. Notre propos principal demeure dans ce chapitre l'analyse des rapports du livre d'artiste et du temps. Si, comme le montre Ricœur dans *Temps et Récit*,

une relation circulaire unit récit et temporalité⁴, ces livres d'histoires avec ou sans textes devraient aider à parachever notre réflexion. Encore que le temps dont il sera ici question n'est plus en lui-même un objet d'expérience artistique (comme chez les Schmidt-Heins ou chez Darboven), ni le principe actif du livre (comme chez LeWitt ou les artistes sériels), mais seulement le fil du récit, qui n'est pas simple pour autant : le temps de l'histoire racontée – le temps de l'énoncé –, dans l'art narratif comme dans toute narration, entre en jeu avec l'art de raconter – le temps de l'énonciation –, celle-ci englobant l'attention éventuellement portée à la mise en forme de livre.

L'artiste qui a le plus systématiquement exploré dans l'ensemble de son œuvre ce qu'il en est de l'ordre narratif est sans doute Baldessari. Dans un entretien de 1992, il explique que même quand il n'utilise que des images, sans le secours des mots, il « compose encore selon une syntaxe comme le ferait un écrivain avec des phrases » et il ajoute : « Je me vois plus comme un écrivain, un poète,

au sens strict où j'utilise des mots d'une manière économique, que comme un artiste visuel⁵. » Il écrit des « paraboles », on l'a rappelé ; il renoue avec la tradition orale en lisant à haute voix ses contes favoris devant une caméra vidéo en plan fixe (*Three Feathers and Other Fairy Tales*, 1973) ; il chante les *Sentences on Conceptual Art* de Sol LeWitt sur des airs de chansons populaires (*Baldessari sings LeWitt*, vidéo de 1972) ; en hommage aux frères Grimm nés à Cassel, il retrace, uniquement à l'aide de photographies, six de leurs contes pour Documenta VII (1982), dont *Le Petit Chaperon rouge* et *Cendrillon*. Entre bien d'autres œuvres qui se présentent explicitement comme des « histoires ». « Pour lui, écrit Coosje van Bruggen, il se pourrait bien que l'essence d'une œuvre d'art s'enracine dans la manière de raconter une histoire⁶. » Toutefois, sous les coups conjugués de la narratologie et de la psychanalyse, l'art de raconter a définitivement perdu son innocence, pour reprendre le mot de Robbe-Grillet. Il n'y a plus de rapport candide aux histoires, pas même

1. Jochen Gerz, « Arbeiten aus verwandten Bereichen 1961-1979. Gespräch zwischen Martin Kunz und Jochen Gerz », *loc. cit.*, non paginé.

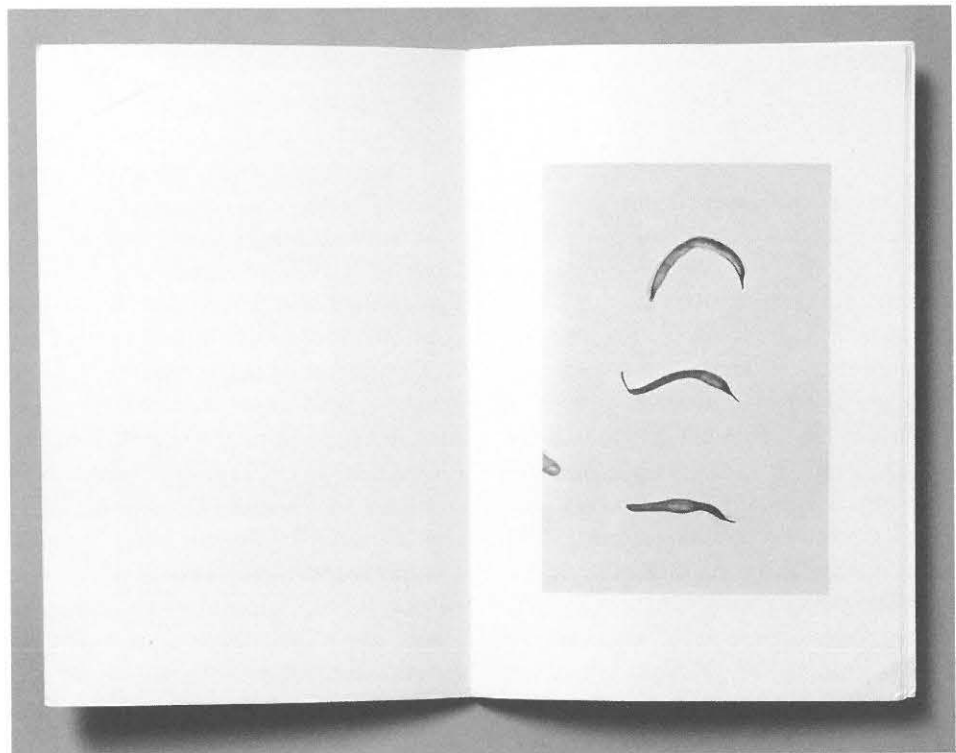
2. En partie parce qu'elle n'est affiliée à aucun mouvement particulier et ne partage donc ni leurs vicissitudes ni leurs exclusives. On aura une idée plus complète de sa diversité dans les chapitres intitulés « Livres de fictions » et « Livres d'images » de notre *Livres d'artistes*, *op. cit.*, p. 68-73 et 82-89.

3. Une vaste documentation est rassemblée dans un numéro spécial de *Kunstforum*, Band 33, 1979, intitulé « Text/Foto/Geschichten ».

4. Paul Ricœur, *Temps et Récit*, *op. cit.*, tome I, première partie et notamment p. 137-144.

5. « John Baldessari : "Je ne ferai plus d'art ennuyeux" », entretien avec Philippe Baryga, Denis-Laurent Bouyer et Yves Brochard pour la revue *SANS TITRE* (n° 17, 1992), repris dans *Un mobile home dans le désert*, *op. cit.*, p. 87.

6. Coosje van Bruggen, *John Baldessari*, New York, Rizzoli, 1990, p. 69.



John Baldessari

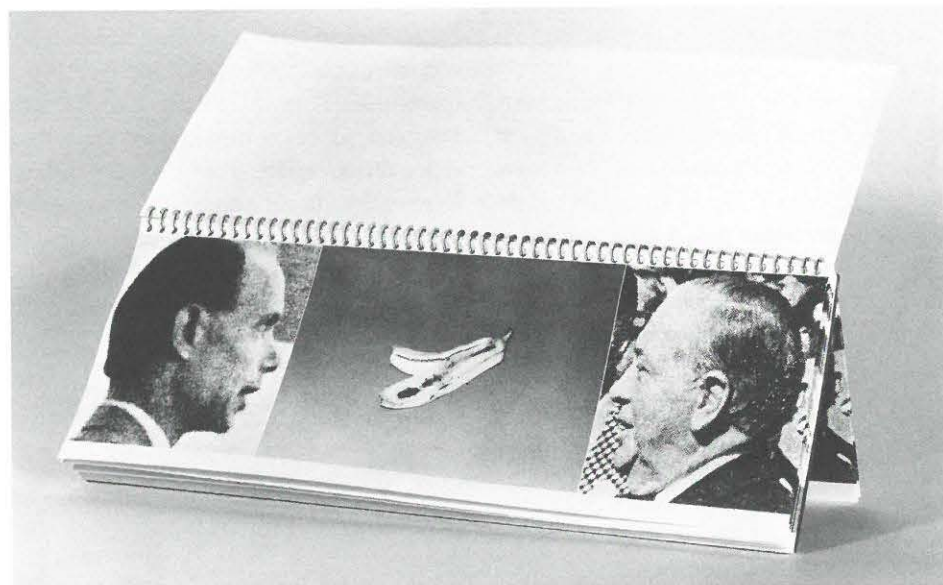
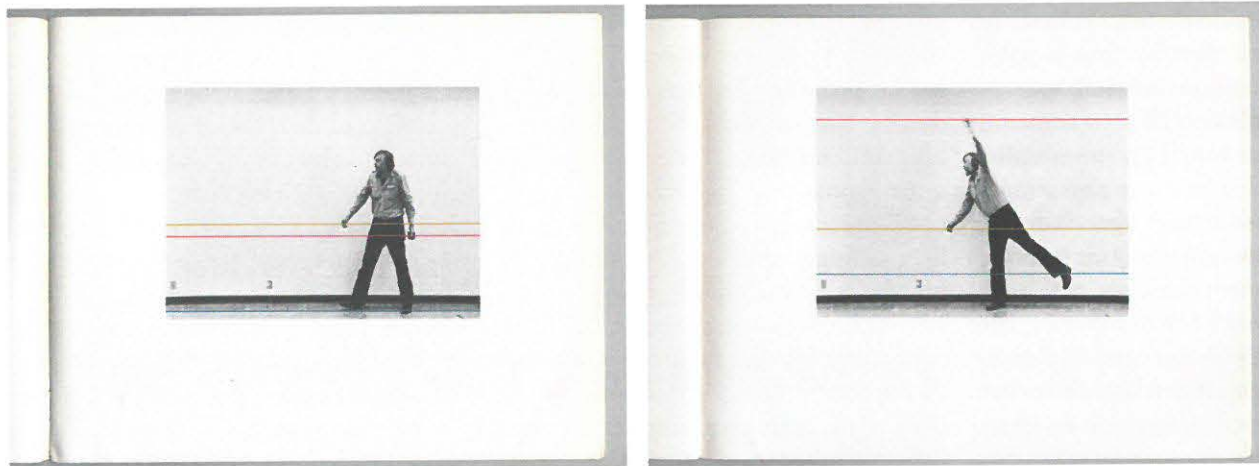
*Throwing a Ball Once to Get Three Melodies
and Fifteen Chords*

Irvine, The Art Gallery of the University of California, 1975.
2.500 ex. 20,3 x 25,3 cm. 32 p.
Coll. particulière.

John Baldessari

Brutus Killed Caesar

Akron, The Emily H. Davis Art Gallery of the University of
Akron, [1976].
9,5 x 27,4 cm. 70 p.



chez les artistes, lesquels ont tiré à leur propre usage les leçons de l'analyse des contes de fées par Bettelheim ou des mythes par Lévi-Strauss et sont, dans les années soixante-dix, souvent plus familiers qu'on ne le croit généralement de la sémiologie de la littérature et du cinéma. La perte de l'innocence, c'est la perte de la naïveté, c'est-à-dire la prise de conscience des codes narratifs. Baldessari s'entend à tirer parti au second degré des mécanismes de la fascination exercée par les images du cinéma, de la télévision ou de la presse qu'il réutilise, de même qu'il sait faire jouer le montage des images en séquences de façon à en exploiter les effets de sens

(*Four Events and Reactions*, 1975). « Je suis émerveillé par la facilité avec laquelle je peux manipuler la vérité en juxtaposant d'une certaine façon des contraires ou en découpant l'image ou en l'extrayant de son contexte¹. » Ses livres, à l'exception de quelques-uns, ludiques et poétiques comme *Choosing: Green Beans* (1972) et *Throwing a Ball Once to Get Three Melodies and Fifteen Chords* (1975), sont des histoires énigmatiques et qui le restent. Le lecteur ne peut leur apporter une forme de résolution que s'il tente de comprendre le fonctionnement de l'énigme en s'en faisant l'interprète, ayant lui aussi échangé son innocence de lecteur contre le point

de vue de l'analyste. On prendra trois exemples, qui correspondent chacun à une mise en forme particulière du livre. Dans *Brutus Killed Caesar* (1976), la signification dérive entièrement du titre, seule occurrence des mots dans ce livre à l'italienne purement visuel. Celui-ci s'organise à partir d'une correspondance terme à terme entre les trois mots du titre et les trois images alignées comme en une phrase sur chaque page. On y voit aux extrémités deux têtes d'hommes de profil, l'un encore jeune, l'autre plus âgé, tournés l'un vers l'autre, et identiques de page en page. Entre eux, et qui les relie, une troisième image, équivalent du mot médian du titre, qui introduit chaque fois un objet différent : au début, un couteau, puis un revolver, puis une corde, interprétés comme autant d'instruments du crime évoqué par le verbe *killed*. Suivent des objets plus étonnants dans ce contexte : un pot de fleurs, une peau de banane et un pied tendu peuvent certes signifier un mauvais coup, mais un cintre ? une pomme ? une pince à linge ? Or, le contexte fourni par le titre ainsi que leur place dans la chaîne paradigmatique des images font qu'ils sont mis au nombre des armes de Brutus. Et l'on se dit qu'après tout, la pomme pourrait être empoisonnée, et ainsi de suite. Le lecteur est amené

1. John Baldessari, cité par Coosle van Bruggen, *ibid.*, p. 214.

John Baldessari**Fable**

Hamburg, Anatol AV & Filmproduktion, 1977.

9,8 x 13,4 cm. Double leporello en croix de 25 p. sous jaquette.

à donner à des objets insignifiants des connotations meurtrières, à rétablir des cohérences par-delà les discontinuités, c'est-à-dire à imaginer des histoires possibles.

Mais lequel des deux hommes est Brutus ? en principe, le plus jeune (en raison de l'histoire) et celui de gauche (en raison de la syntaxe du titre qui règle aussi l'ordre des images). Cependant, après quelques pages, les armes supposées sont parfois tournées contre lui. Qui a tué qui ? Le lecteur, qui a noté que les portraits sont manifestement empruntés à un journal et doivent être (encore une fois en raison de l'interprétation imposée par le titre) ceux d'hommes de pouvoir, est confronté au problème éthique de la violence politique : de nos Brutus et de nos César, qui sont les véritables coupables ? Tout cela, n'importe quel lecteur peut le dégager d'une vision attentive du

livre. Par ailleurs, la lecture de la monographie très documentée de Coosje van Bruggen nous apprend que c'est en pleine conscience des procédés mis en œuvre que Baldessari a ourdi cette histoire fondée sur l'association des mots, des images et des idées, en référence aux travaux de sémiotique de Suzanne K. Langer. Dans une étude consacrée à la manière dont le signe devient symbole, c'est précisément la phrase « Brutus a tué César » qu'elle choisit pour montrer comment l'ordre des mots suffit à exprimer les relations quand elles ne sont pas symétriques¹. Cependant, il serait tout aussi légitime de rapprocher ce livre des expériences sur l'efficacité du montage menées dans les années vingt en URSS par Koulechov, l'un des premiers théoriciens du cinéma, auquel la sémiologie de Christian Metz notamment rendit une actualité au tournant des années soixante et soixante-dix.

On s'étonne moins alors devant un livre comme *Fable* (1977), dont le titre com-

plet est *A Sentence of Thirteen Parts (With Twelve Alternate Verbs) Ending in Fable*. Fermé, c'est un ouvrage de petit format (9 x 13 cm), mais il se déplie en deux accordéons, l'un horizontal, l'autre vertical, de façon à former une croix grecque. Chacune des deux branches est composée de treize photographies en noir et blanc d'images de films de style hollywoodien, manifestement prises sur un écran de télévision, auquel fait aussi référence le rectangle noir de la pochette à rabats qui protège l'ensemble et où figure le titre. Sur chacune d'elles est imprimé en jaune un seul mot en capitales manuscrites, plus ou moins adapté à la scène, de telle sorte qu'en regardant les images dans le sens habituel de la lecture, de gauche à droite, c'est en même temps un énoncé et une légende qu'on peut lire sur le dépliant horizontal. Là où les deux branches se croisent, se trouve le verbe *grow* dont le premier sens, « croître », en surimpression sur l'image d'une plante grasse,

1. Coosje van Bruggen, *ibid.*, p. 97.



évoque irrésistiblement dans le contexte iconographique un western, tandis que son sens second, « devenir », semble exigé par le contexte linguistique. Le dépliant vertical propose uniquement des verbes, sur d'autres images, susceptibles de se substituer au verbe central dans la chaîne paradigmatique et de changer le sens de toute la phrase. Unité minimale du récit, la phrase est en plus la matrice d'une pluralité d'histoires, au prix de la substitution d'un seul de ses termes: comme le titre l'annonce, on a là « une phrase en treize parties (avec douze verbes substitutifs) se terminant par Fable », dernier mot inscrit au bout de la chaîne syntagmatique. Ainsi est affirmé le caractère non linéaire du récit, réduit ici à une séquence d'images parallèle au déroulement d'une séquence de mots, dans la mesure où est expérimentée la capacité des images et des mots à raconter des « fables » différentes quand on modifie l'articulation centrale qu'est le verbe, et plus exactement le couple verbe/image.

La structure cruciforme de ce livre fait écho aux deux axes de la diachronie et de la synchronie chers à Saussure et rend visible la disparition de la linéarité

ordinairement attachée à la suite des pages dans les récits classiques. Le livre comporte treize possibilités narratives, qu'il revient au lecteur d'expérimenter à son tour sans être contraint pour autant de choisir une version définitive¹. L'influence des analyses combinatoires du structuralisme est sensible, mais, comme le précédent, ce livre n'est ni démonstratif ni didactique: Baldessari met ce que Saussure appelle la « valeur », c'est-à-dire le caractère contextuel de la signification, au service de son refus des sens ultimes et des interprétations uniques. « Il me semble préférer toujours garder les choses ouvertes, et je déteste mener les choses à leur achèvement », dit-il à sa biographe². Les livres de Baldessari intègrent le savoir de leur temps et en jouent pour monter et remonter des histoires en se servant des enseignements de ceux qui, pour en étudier le fonctionnement, ne savent que les démonter. En effet, si le découpage du livre en pages coïncide exactement avec la décomposition des éléments de la phrase mot par mot et de la séquence d'images plan par plan, leur reliure en accordéon permet, à l'inverse des reliures ordinaires, de rendre visible

le maintien de la continuité de la chaîne narrative, c'est-à-dire d'affirmer qu'il s'agit aussi de raconter.

Sans doute le rapport aux histoires n'est-il plus innocent. Mais, avec une conscience accrue de la manière dont elles se forment, on n'en continue pas moins de narrer paraboles, fables et, on va le voir, contes. Ce savoir critique, d'ailleurs, permet d'essayer de nouveaux moyens de construire des récits: ainsi de l'utilisation du cadrage dans *Close-Cropped Tales* (1981), qu'on peut mettre en relation avec les recherches sur la fonction signifiante du cadrage des images cinématographiques³ ou du cadre des tableaux chez les cinéastes ou peintres de la génération de Baldessari, notamment Jean-Luc Godard et Frank Stella. Dans ce livre, Baldessari rassemble une série de « contes coupés ras », en réutilisant des images extraites de films qu'il découpe au plus près du sujet principal, ou qui devient tel puisque la nouvelle délimitation des bords condense la vision sur ce qu'elle encadre, tandis que la bizarrerie du découpage, peu conforme à la « fenêtre » habituelle, confère à nombre d'images un caractère nettement onirique ou fantastique⁴. Le



1. En 1974, sur une grande planche de vingt-quatre photographies, Baldessari avait déjà exploré les vingt-quatre combinaisons possibles de quatre photos de gestes (*A Story With 24 Versions*).

2. John Baldessari, cité par Coosje van Bruggen, *ibid*, p. 70.

3. Cf. par exemple la fortune critique des films d'Eisenstein pour la sémiologie du cinéma dans les années soixante-dix.

4. Ce livre serait à mettre en relation avec une œuvre photographique de la même veine, réalisée en 1981 également, et intitulée *Shape Derived from Subject (Snake): Used as a Framing Device to Produce New Photographs* (Forme dérivée du sujet [serpent]: utilisée comme procédé pour produire de nouvelles photographies): cf. Coosje van Bruggen, *op. cit.*, p. 122, qui suggère qu'en déduisant le cadre de la configuration du sujet, Baldessari aborde d'une manière non formaliste la question, formaliste par excellence, du cadrage des images.

Jean-Michel Alberola
L'Impression d'Afrique
 [Paris, 1986].
 111 ex. 32,8 x 27,8 cm. 49 p.

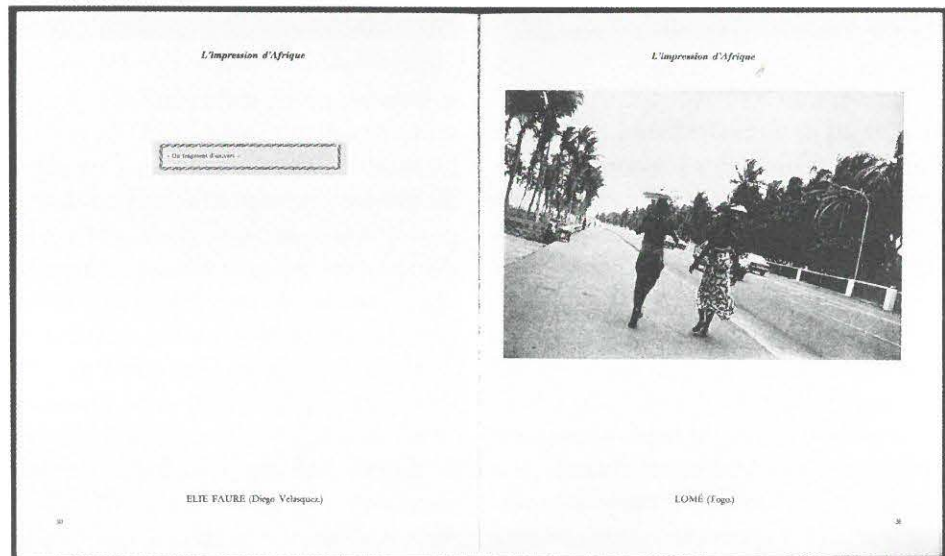
Martha Rosler
Service: A Trilogy on Colonization
 New York, Printed Matter, 1978.
 12,5 x 20,3 cm. 128 p.
 Coll. particulière.

livre est constitué de six chapitres composant chacun, sans l'aide des mots, un conte étrange comme un rêve, avec des suites d'images (une au recto de chaque page) sans lien thématique. Leur seul point commun est qu'elles sont découpées selon le même nombre de côtés, de trois à huit, nombre qui donne à chaque chapitre un titre aussi neutre que possible: le premier est un « Conte à trois côtés (*A Three-Sided Tale*) », le deuxième un « Conte à quatre côtés (*A Four-Sided Tale*) », où est évitée toute image banalement carrée ou rectangulaire, et ainsi de suite jusqu'au dernier « Conte à huit côtés », lequel – serait-ce en raison du nombre de ses côtés? – ne compte qu'une seule image.

Les livres de Baldessari sont exemplaires en ce qu'ils démontrent que, chez les artistes, à la différence des écrivains de leur génération, le pouvoir de raconter n'est pas bridé mais renforcé par le savoir qu'ils ont de la manière dont les mots ou les images peuvent raconter¹. La déconstruction de l'innocence narrative dans la littérature ou le cinéma ne les blesse, et pour cause, d'aucune blessure narcissique: elle leur ouvre au contraire quantité de possibilités insoupçonnées qu'ils s'approprient en pleine conscience de ce qu'ils font mais avec le bonheur de la première fois, retrouvant par là une sorte d'innocence seconde, par connaissance, non par ignorance. La connaissance des codes et la conscience des stéréotypes les affranchissent de tout préjugé. Les voilà dès le départ prêts non seulement à reprendre, mais à élargir l'éventail des formules et styles narratifs: du plus savant au plus populaire (parfois les deux à la fois quand Jean Le Gac s'inspire autant de Robbe-Grillet et de Borges que de Maurice Leblanc et de Gaston Leroux); du plus sibyllin

(Martine Aballéa, *Geographic Despair*, 1979) au plus transparent (Didier Bay, *Mon quartier vu de ma fenêtre*, 1978); du plus fragmentaire (Jean Le Gac, *Le Récit*, 1972, montage d'articles de presse caviardés, ou Jean-Michel Alberola, *L'Impression d'Afrique*, 1986, avec des citations de Raymond Roussel, Élie Faure et Cervantes) au plus linéaire (Jacki Apple, *Trunk Pieces*, 1978); de l'exclusivement textuel (Richard Nonas, *Making Sculpture*, 1975, ou

Martha Rosler, *Service: A Trilogy on Colonization*, 1978, trois « romans de nourriture », *food novels*, récits d'immigrées sud-américaines s'initiant à la cuisine nord-américaine pour leurs employeurs, initialement envoyés sur cartes postales, en feuilletton), à l'exclusivement visuel (Ruscha, *Hard Light*, 1978, en collaboration avec Weiner; Helen Douglas et Telfer Stokes, *Chinese Whispers*, 1976, Michael Snow, *Cover to Cover*, 1975²). Dans cette dernière

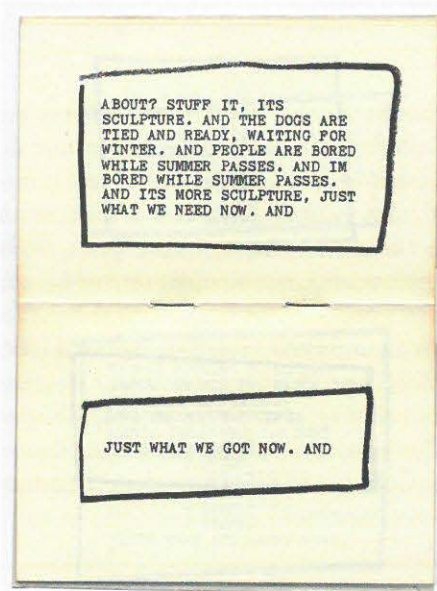


1. Écrivains dont Gerz demeure, chez les artistes mêmes, le représentant. On verra *infra* que son rapport au livre est beaucoup plus problématique.
 2. Pour une raison qui apparaîtra ensuite, ce livre sera analysé dans le prochain chapitre, § « La conscience du livre ».

Richard Nonas**Making Sculpture**Vol. I of *The Destruction of Harrison Street*, [s. l.], 1975.

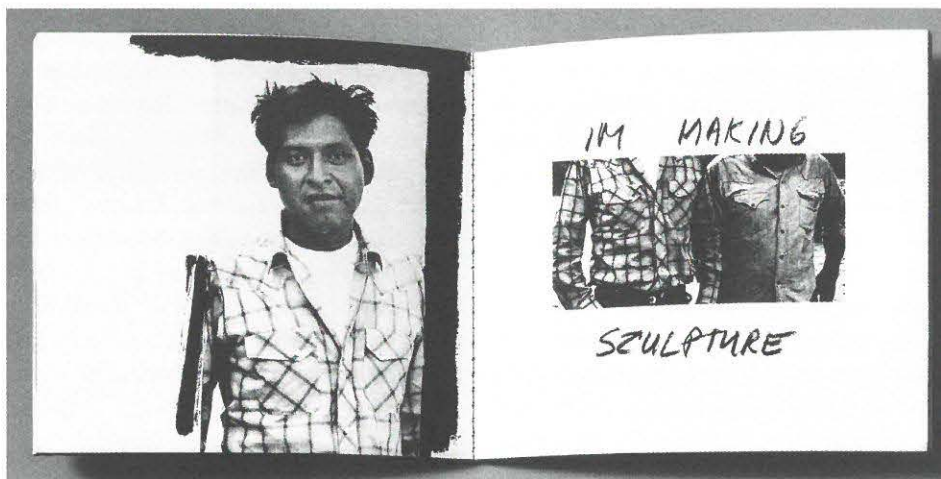
8 x 11,7 cm. 16 p.

Coll. particulière.

**Richard Nonas****Boiling Coffee**

New York, Tanam Press, 1980.

2000 ex. dont 70 de tête. 19,6 x 21,4 cm. 170 p.

**Jan Voss****Pissbuch. 4 Geschichten von Young Voss**

Düsseldorf, 1971.

300 ex. 15 x 14,5 cm. 50 p.

Coll. particulière.

catégorie, une mention spéciale à Jan Voss, qui dans ses nombreux livres¹, souvent imprimés par lui, s'est fait une spécialité des dessins en séquence, à travers laquelle la transformation progressive des formes suffit à raconter une histoire visuelle, pleine de légèreté, de gaîté et d'humour, les jeux d'images jouant le rôle de jeux de mots, comme dans le petit *Pissbuch* (sous-titré *4 Geschichten von Young Voss*, 1971) ou le plus imposant *Frühstück* (1978): l'un et l'autre sont des œuvres de jeunesse, comme l'indiquent le jeu de mots sur le nom de l'artiste devenu Young Voss dans *Pissbuch* et celui sur le titre de *Frühstück* (petit-déjeuner) qui peut aussi se lire *Frühes Stück*, pièce précoce.

La liberté est un trait saillant de l'art narratif. Elle explique l'extrême diversité des œuvres. « Fiction à façon ou à forfait », lit-on sur la couverture d'un fascicule de Pascal Kern, *Usine à Bastos* (1980). Sans que le mot soit jamais écrit, tout l'article introductif de James Collins à l'exposition d'art narratif de Bruxelles en 1974 tourne autour de cet-

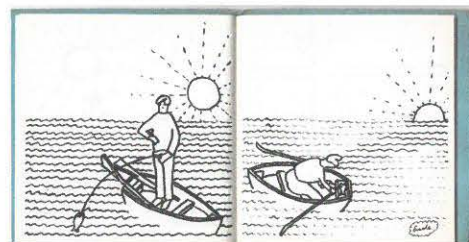
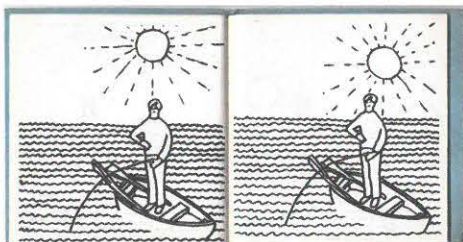
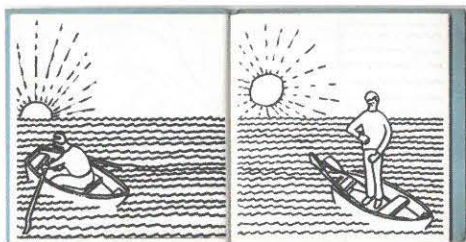
te idée de liberté, et du plaisir né de l'absence de censure esthétique: « Brouiller les modèles signifie qu'il est impossible de plaider en faveur de l'un ou l'autre de ces deux extrêmes de la sottise: les peintres qui insistent sur le "purement" visuel ou les conceptuels qui insistent sur le "purement" verbal. Ce que le "narratif" suggère, c'est que l'on peut utiliser le modèle qu'on veut, quand on veut, et comme on veut². » Il n'y a rien de moins ennuyeux que ces œuvres car chacune développe un art original du récit, qui demanderait à être examiné en détail, cas par cas, ce dont il ne peut être ici question.

Ainsi en est-il de l'articulation du verbal et du visuel, très libre elle aussi dans ses modalités signifiantes, tout en restant le plus souvent discrète, voire conventionnelle, dans ses effets visibles sur la mise en page. C'est le cas, plus saillant que d'autres parce que son auteur fera bientôt des images au contraire très frappantes, en noir et rouge, au design immédiatement reconnaissable, d'un petit livre oblong, en noir et blanc, de Barbara

Kruger, *Picture/Readings* (1978): elle y associe en une série de diptyques la photographie d'une fenêtre ou d'un balcon vu de l'extérieur à un court récit censé décrire les actes et pensées des habitants de l'appartement, invisibles. Le propos de ces livres n'est pas, comme dans le « livre illustré », d'organiser, de façon d'autant plus frappante qu'elle est au départ plus improbable, la rencontre de deux vouloirs artistiques hétérogènes, celui de l'écrivain et celui du peintre, mais, à partir d'une intention artistique unique, de réussir à raconter une histoire qui détermine elle-même les moyens qu'elle requiert. Aussi les artistes ne se soucient-ils nullement de préserver la spécificité ou l'équilibre du textuel et de l'iconique ou de systématiser les relations de l'un avec l'autre¹. Ce qui ne

1. Cf. le catalogue raisonné de près de cent livres parus entre 1969 et 1992, commentés par l'artiste: Jan Voss, *Seiten, Zeiten, Kilos Kram 1969-1991*, Klagenfurt, Ritter, 1992. Il sera question d'autres livres de Jan Voss *infra*, chapitre septième, § « La conscience du livre ».

2. James Collins, « Narrative », in *Narrative Art*, op. cit., non paginé (repris d'un article publié dans *Artforum* en 1974).



Barbara Kruger

Picture / Readings

[S.I.], 1978.

14,5 x 22,3 cm. 48 p.

Coll. particulière.

Martine Aballéa

Element Rage

[Paris], 1979.

23,3 x 15 cm. 16 p.

1. Si ce n'est chez les conceptuels quand ils prennent cette question comme sujet même de livres didactiques (Victor Burgin, *Work and Commentary*, 1973 ou Ian Breakwell, *Six Phototext Sequences*, 1973). Sur la relation des mots et des images, on pourra se reporter notamment à Clive Phillpot, « Book Art Digressions », *loc. cit.*, p. 32-33 et à Shelley Rice, « Words and Images: Artists' Books as Visual Literature », in *Artists' Books: A Critical Anthology and Source Book*, *op. cit.*, p. 59-85. Il est cependant significatif que le mérite de ces deux articles soit dans l'abondance et la diversité des exemples, non dans une impossible synthèse.

2. Ce livre contient *Recherche et Présentation de tout ce qui reste de mon enfance* (1969), *Tout ce que je sais d'une femme qui est morte et que je n'ai pas connue* (1970), *L'Appartement de la rue de Vaugirard* (1973), *Les Portraits photographiques de C. B.* (1972), *Les Histoires* (1973).

3. Jochen Gerz, entretien avec Patrick Le Nouène, in Gerz, *Œuvres sur papier photographique 1983-1986*, *op. cit.*, p. 18. Il va de soi que les textes doivent être de l'artiste.

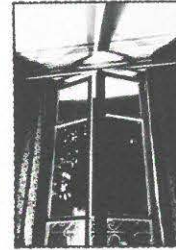
4. Jochen Gerz, « Arbeiten aus verwandten Bereichen 1961-1979. Gespräch zwischen Martin Kunz und Jochen Gerz », *loc. cit.*, non paginé.

5. Martine Aballéa, entretien avec l'auteur, octobre 1984. Des extraits en ont été publiés dans notre article « Rêves d'artiste: À propos des livres de Martine Aballéa », *Nouvelles de l'estampe*, n° 85, mars 1986, p. 27-29 (repris dans *Sur le livre d'artiste*, *op. cit.*, p. 389-395) où l'on trouvera également une analyse de *Element Rage*.

veut pas dire qu'ils n'ont pas connaissance de leur diversité: Boltanski, par exemple, réunit cinq travaux, déjà publiés séparément, sous le titre *Les Modèles. Cinq relations entre texte et image* (1979)². Ce qui ne veut pas dire non plus qu'ils n'ont pas conscience des pouvoirs et impouvoirs respectifs des images et des mots: les œuvres de Le Gac et de Gerz se fondent au contraire sur cette conscience, on y reviendra. Mais ayant à la fois la responsabilité, sinon toujours la maîtrise, des mots et des images, ils les utilisent ensemble ou séparément, également ou inégalement, en fonction de ce qu'ils ont à raconter et comme bon leur semble.

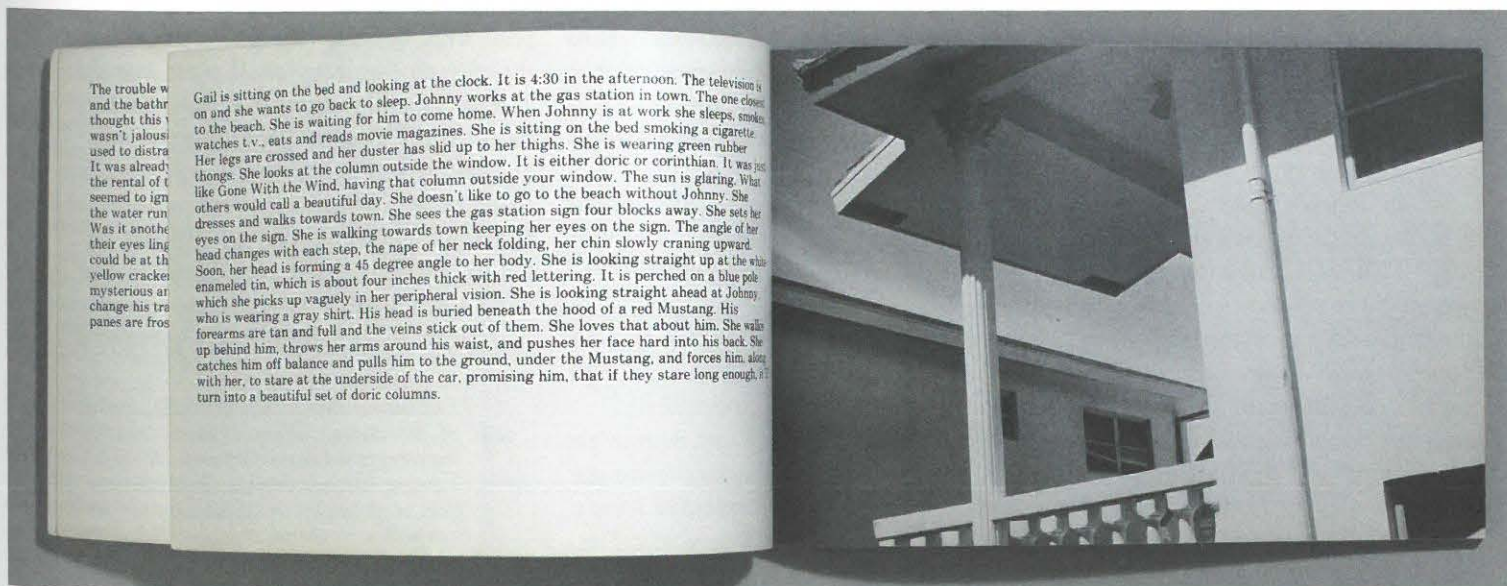
Pour eux, les mots et les images ne sont pas, comme dans le « livre illustré » de la tradition bibliophilique, deux langages spécialisés qui doivent faire la preuve de leur complémentarité possible, deux voix différentes, parfois concurrentes, qui doivent chercher à s'accorder, mais les deux couleurs d'une seule voix, « deux vecteurs distincts d'un même travail », selon l'expression de Gerz³. Ce qui fait dire à ce dernier que ses œuvres, qu'il est contraint de nommer d'un mot composé *Foto/Texte*, n'obéissent pas à la logique d'éclaircissement réciproque de la légende ou de

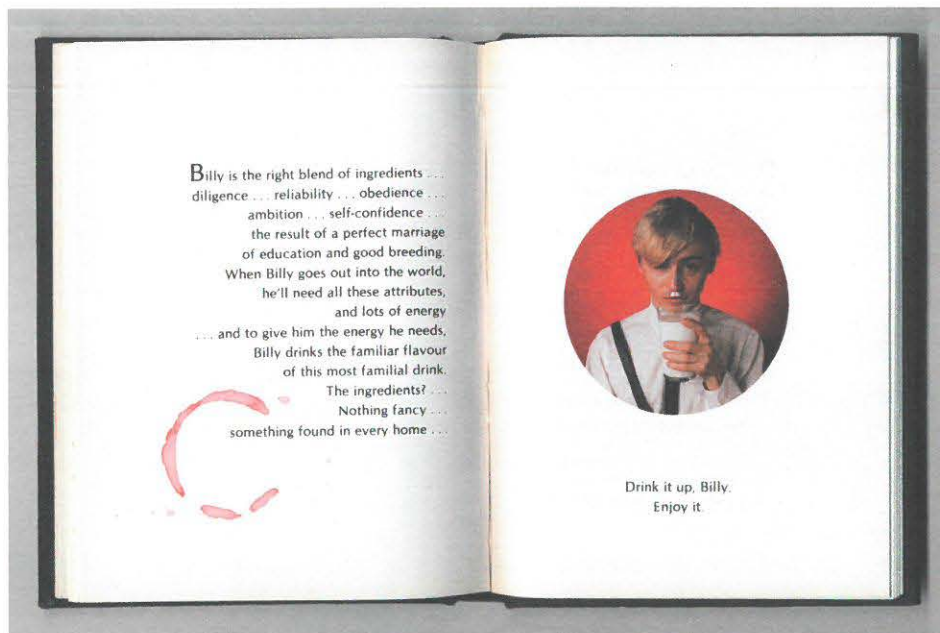
CONSULTING THE EMERGENCY MEMORY



NEUTRALIZING THE VERTICAL POISONS

l'illustration, pas même à celle de la confrontation entre littérature et art, mais s'éprouvent comme des poèmes, entités indécomposables⁴. Martine Aballéa définit aussi très bien cette unité de principe à propos d'*Element Rage* (1979), montage de cinq grandes photographies et de bribes de phrases, que des feuilles de papier cristal séparent en une introduction, un développement et un dénouement: « C'est une histoire qui est racontée à la fois avec des photos et des textes, et c'est l'ensemble des deux qui fait l'histoire⁵. » Il n'y a pas d'existence séparée possible des uns et des autres, à la différence des gravures et des textes des « livres illustrés ». Il





General Idea

The Getting into the Spirits: Cocktail Book
from the 1984 Miss General Idea Pavilion
[Toronto], 1980.
900 ex. 14,5 x 10,5 cm. 62 p.
Coll. particulière.

n'est pas rare, on l'a dit, que le genre de livre que nous examinons provienne d'une installation au mur de photographies et de textes, invention des années soixante-dix dont l'originalité tient précisément à l'interdépendance étroite des unes et des autres. Un dernier exemple à ce sujet sera emprunté à General Idea : une suite de six panneaux au mur assortis de commentaires cocasses imprimés sur des cartons posés sur des consoles (*Colour Bar Lounge*, 1979) a été la matrice d'un petit livre qui en accentue le caractère narratif par l'ajout de textes de transition et en retravaille excellemment les matériaux pour une mise en page *ad hoc* particulièrement efficace : *The Getting into the Spirits: Cocktail Book from the 1984 Miss General Idea Pavilion* (1980) mime la littérature publicitaire et vante les vertus de cocktails destinés à stimuler les jeunes artistes, mais ses textes à double entente sont aussi une critique grinçante de l'état du monde de l'art à la fin des années soixante-dix. On pourrait à juste titre objecter que les photographies du livre ont été éditées seules, notamment sous forme de cartes postales (*Cocktail Cards*, 1980) ; mais cet exemple confirme justement la solidarité des photographies et des textes : isolées, ces images ne sont plus que... des cartes postales disparates, d'un intérêt inégal¹. À cet égard, peut-être comprendrait-on mieux la nature bipolaire des livres que nous considérons si l'on pensait par exemple à la nature elle-même intrinsèquement double, sonore et visuelle, du film ou de

la vidéo (que pratique le trio composant General Idea comme beaucoup d'artistes qui filment leurs performances, en l'occurrence abondamment commentées), peut-être même de la bande dessinée (à la manière de Dorothy Iannone), plutôt qu'au rapprochement de circonstance qui fait le livre illustré de la tradition bibliophilique.

SUBJECTIVITÉ ET TEMPORALITÉ DU NARRATIF

Étant donnée l'unité indissociable du texte et des photographies dans les livres relevant au sens large de l'art narratif, il reste à examiner une difficulté qui n'est pas négligeable : la prévalence plus ou moins explicitement affirmée conférée au texte, non dans les ouvrages comme tels, ainsi qu'on vient de le voir, mais dans le discours de quelques créateurs parmi les plus importants, parfois dans le texte même de leurs livres qui la thématise. Et ce, bien que ces créateurs se considèrent comme « artistes visuels », ce qui ajoute un paradoxe à la difficulté. Martine Aballéa, par exemple, complète la déclaration que nous venons de citer en ajoutant qu'elle donne « une légère priorité au texte ». En quel sens ? Répondre à cette question va nous reconduire au problème du temps *via* l'expression de la subjectivité.

Cette « légère priorité » du texte n'est pas liée à l'importance quantitative des mots, en nombre si réduit dans *Element Rage* ou encore dans *Geographic Despair* (1979) qu'ils ne forment même pas

une phrase au-dessus ou sous les photographies en grand format qui s'imposent avec une froide netteté. Elle n'est pas non plus dans l'antériorité chronologique du texte, qui n'est pas le cas le plus fréquent². Ce qui a été dit précédemment interdit également de l'expliquer par une antériorité logique des mots ou par un préjugé favorable au langage. En réalité, ce sont moins les mots qui sont en cause que la photographie. Il faut en effet, pour comprendre à quoi tient cette « légère priorité », remonter en deçà des rapports effectivement réalisés entre les mots et les images dans les œuvres, du côté de la nature particulière de la photographie dans ces livres, laquelle n'est pas celle de la gravure ou de la peinture dans le livre illustré, ni d'ailleurs celle de la photographie dans les livres de photographes artistes. Encore une fois, le problème ne se pose pas dans les œuvres, où mots et photographies se donnent simultanément dans une sorte d'indissociation de fait. Il se pose au niveau de la conception qui préside, chez les artistes, à l'utilisation de la photographie en général, et, pour le dire brièvement, de la conscience qui est la leur que le sens vient aux photographies par les mots plutôt que l'inverse. Il est communément admis que la photographie a une fonction de constat, qu'elle atteste ce qui est, qu'elle renvoie aux choses, ou du moins qu'elle le prétend avec succès. Elle passe pour être du côté de l'objectivité. Il n'est que de songer aux photographies que Breton dans *Nadja* entend substituer avantageusement aux descriptions des romans réalistes. *A fortiori* dans les livres dont il est ici question, où la plupart du temps cultivent la banalité, la neutralité et la quotidienneté de l'image photographique pour des motifs semblables

1. Cf. *General Idea, Editions 1967-1995*, Barbara Fischer ed., Mississauga, Blackwood Gallery, University of Toronto at Mississauga (Ontario), 2003, p. 130-131.

2. Jochen Gerz, par exemple, dit que le texte « voit le jour, dans la plupart des cas, sous forme d'esquisse au moment où les photos deviennent "nécessaires" ou sont prises » (« Mots et images » (1982), in *De l'art. Textes depuis 1969*, op. cit., p. 204-205).

Richard Nonas**MORE BULK THAN FILL**

Vol. 1 of *Cold Storage Day*, New York,
John Weber Gallery, 1979.
10,2 x 13,4 cm. 72 p.
Coll. particulière.

Martine Abbaléa**Geographic Despair**

[Paris], 1979. 12 x 16 cm.
Leporello de 16 p.

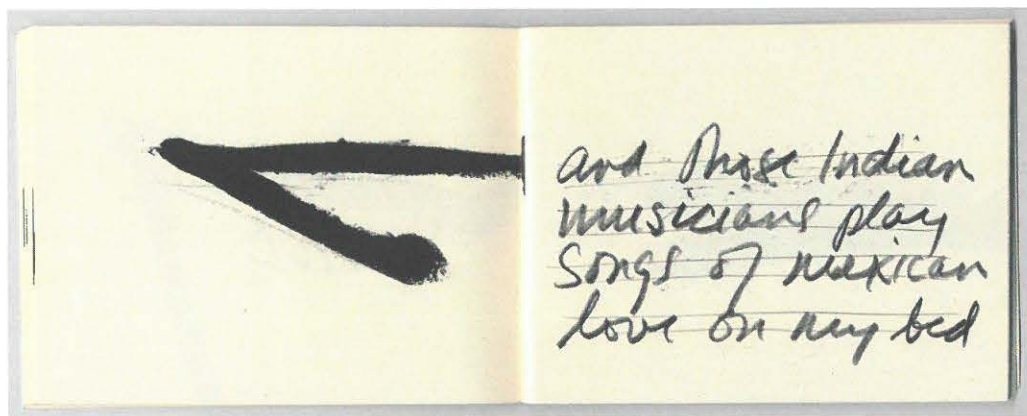
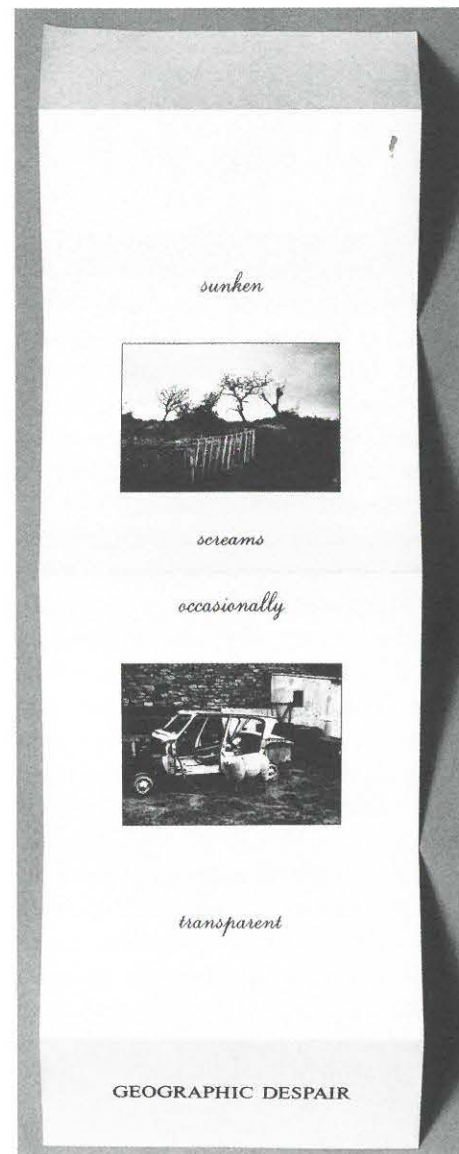
à ceux des « artistes collectionneurs¹ ». C'est au sujet de Baldessari que Ruscha constate ceci, qui vaut autant pour lui : « Des artistes utilisent la photographie en tant que medium, ce qui n'est presque pas de la photographie. Je veux dire qu'ils ne s'adressent pas aux photographes². » Comme medium, ici opposé à art, elle est toujours véhicule d'autre chose que d'elle-même, et au premier chef elle renseigne sur le monde : par elle transite le réel, et c'est pour cela que les artistes collectionneurs l'utilisent. C'est au contraire cela que déplorent certains des artistes dont il est ici question. « Il n'est pas facile, dit Jochen Gerz, d'utiliser la photographie autrement qu'à titre documentaire, de renoncer sociologiquement, politiquement, juridiquement... sémantiquement à sa crédibilité³. »

Car aussi bien, et à l'inverse, quand un texte l'accompagne, la photographie lui confère l'objectivité dont on la crédite et elle sert en général à confirmer l'interprétation de la réalité qu'il propose. La contradiction n'est qu'apparente, qui fait dire à Le Gac que ses textes s'emploient à réduire au silence des images en elles-mêmes bavardes : « On répète indéfiniment que l'image est polysémique, qu'elle peut servir à n'importe

quoi. C'est vrai quand on utilise l'image comme auxiliaire ou élément attractif : une image un peu choc pour illustrer un article de presse. Je préfère l'idée que l'image n'ait qu'une seule signification. C'est ce que j'entreprends dans *Les Images bavardes*⁴ ; mes petites histoires ne sont réussies que si elles éliminent réellement toutes les autres interprétations qui seraient nécessairement plus faibles⁵. » Par un retournement propre à l'esthétique de Le Gac, mais éclairant par son unilatéralité même, il est confirmé que les images ne parlent (dans le journal, par exemple) ni ne se taisent (dans l'œuvre de Le Gac) toutes seules. Car alors elles se taisent, puisque si elles semblent ne rien dire d'autre que ce que dit le texte, c'est que c'est lui qui parle pour elles. Moins objective qu'objectivante, la photographie est disponible aux mots, tandis que la réciproque n'est pas vraie. D'où la « légère priorité » du texte, comme dit Martine Aballéa, et plus exactement de l'écriture.

Les mots, en effet, apportent un contrepoint subjectif, ce que confirme *a contrario* Ruscha quand il explique à John Coplans : « J'ai éliminé tout texte de mes livres – Je veux un matériau absolument neutre⁶. » Les mots font pencher la neutralité relative des images, leur disponibilité, soit vers moins d'incertitude, dans le cas de Le Gac, soit vers plus d'incertitude : ce serait le cas des deux livres déjà mentionnés de Martine Aballéa qui use d'ailleurs de l'anglais, langue plus condensée que le français et par là plus favorable, selon elle, aux

ambiguïtés⁷. Ce pôle subjectif du texte ne se déclare pas toujours à la première personne, celle de l'artiste ou celle d'un narrateur, encore que cela ne soit pas



1. Cf. *supra*, chapitre cinquième, introduction et *passim*.

2. Edward Ruscha, entretien avec Henri Man Barendse, « Ed Ruscha: An Interview », *loc. cit.*, p. 10 (repris dans Ed Ruscha, *Leave Any Information at the Signal*, *op. cit.*, p. 218).

3. Jochen Gerz, « Mots et images », *loc. cit.*, p. 206.

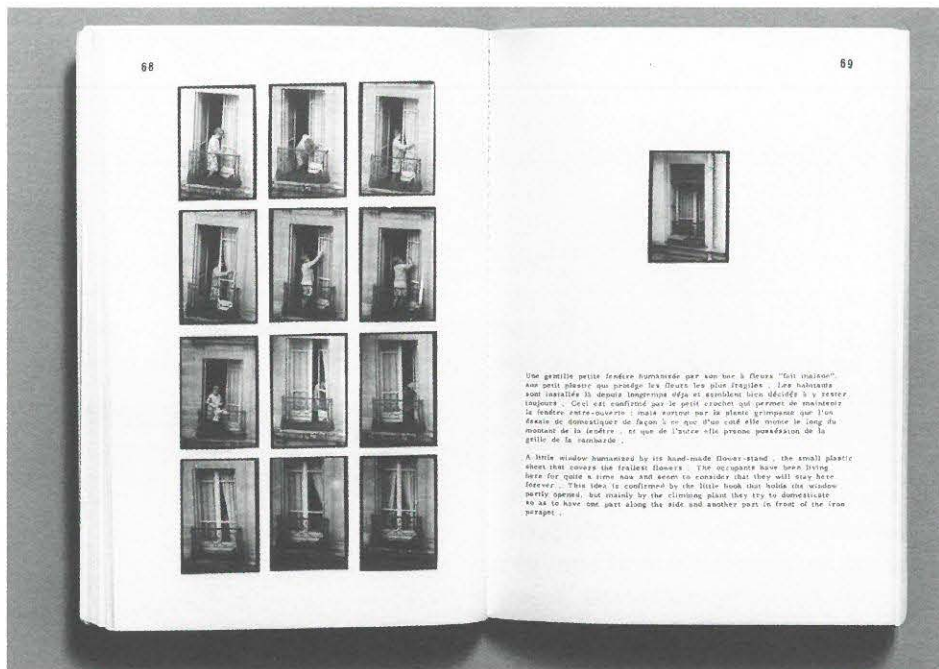
4. *Les Images bavardes* est le titre d'une œuvre de Le Gac (1973) qui n'existe pas sous forme de livre. Mais ce qu'il en dit vaut exactement pour ses livres.

5. « Entretien entre Jean Le Gac et Harald Szeemann » (1974), in Jean-Marc Poinsot et al., *Une scène parisienne. 1968-1972*, Rennes, Centre d'histoire de l'art contemporain, 1991, p. 184-185.

Cette déclaration semble aller à l'encontre de ce que Bernard Marcadé soutient dans « Comment, du peintre de photos et de textes que l'on accroche au mur, l'on passe au peintre qui fait la sieste, au peintre des bas-fonds, puis au peintre blessé... », § 3, in Démosthènes Davvetas et Bernard Marcadé, *Jean Le Gac. Le Peintre blessé*, Paris, Galilée, 1988, non paginé.

6. Edward Ruscha, entretien par John Coplans, *loc. cit.*, p. 25 (repris dans Ed Ruscha, *Leave Any Information at the Signal*, *op. cit.*, p. 26).

7. Martine Aballéa, entretien cité.



Didier Bay
Mon quartier vu de ma fenêtre
 [Liège], Yellow Now, 1978.
 20 x 13,8 cm. 263 p.

Gilbert & George
Dark Shadow
 London, Nigel Greenwood, 1976.
 2000 ex. 19,5 x 13,5 cm. 129 p.
Side by Side
 Cologne / New York, König Brothers, 1972.
 600 ex. 19,4 x 13,2 cm. 170 p. (Livre ouvert.)

rare, chez Nonas par exemple (*MORE BULK THAN FILL*, 1979). Ce qui mérite en tout cas d'être relevé, c'est la proportion considérable de livres dont les textes font la part belle au biographique, directement ou indirectement.

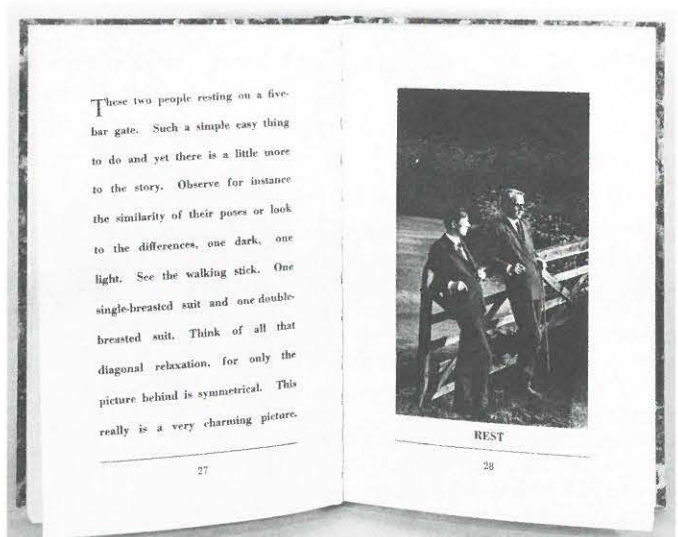
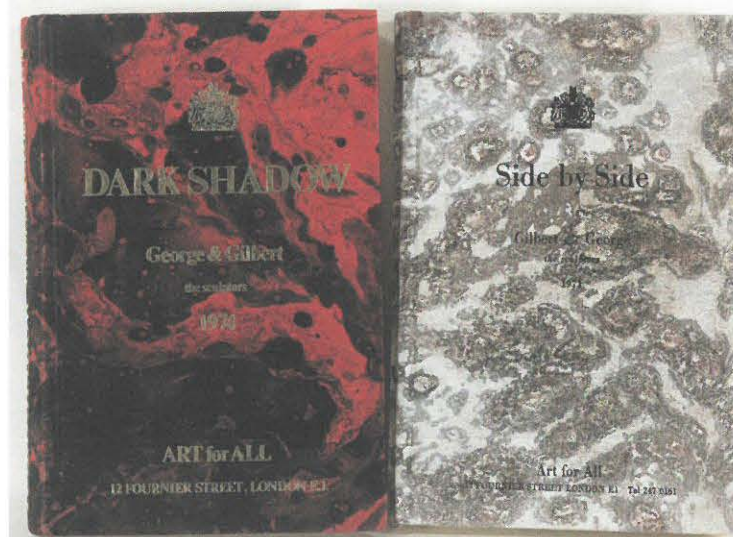
Il s'agit, par exemple pour Didier Bay avec *Mon quartier vu de ma fenêtre* (1978), de décrire la vie de son quartier, dans un travail dont l'impulsion première remonte d'ailleurs au suicide de sa mère: des textes entre description et fiction reconstituent la vie des voisins de l'artiste, photographiés depuis son appartement. « C'est le constat, le témoignage de ces traces de vies éphémères que j'ai fixées dans le temps par ma volonté de prise de conscience de moi-même à travers mon environnement », explique Didier Bay dans un texte introductif. Il s'agit encore de journaux

très factuels comme ceux que publie par extraits Ian Breakwell (*More Diary Extracts: 1976-1982*, 1982) ou que livre complaisamment Cavellini pour une année entière (*The Diaries of Guglielmo Achille Cavellini* 1975, 1975), mais aussi de roman familial quand Jacki Apple écrit *Trunk Pieces* (1978) à partir de vieilles photographies de sa mère et de sa grand-mère et du récit de leurs souvenirs. Il s'agit enfin de tranches d'autobiographie plus ou moins fictive ou masquée, parmi lesquelles il faut noter le nombre de « vies d'artistes », notamment les publications de Le Gac autour de la figure du « peintre » (*Imitation of Jean Le Gac*, 1973; *Der Maler*, 1977; *Le Peintre*, 1978), de Gilbert & George autour de leur propre existence de « sculptures vivantes » (*Side by Side*, 1972, ou *Dark Shadow*, 1974), ou

de Cavellini, encore, qui conserve ou fabrique tous les documents qui le concernent afin d'éviter à de futurs biographes d'avoir à le faire après sa mort (*Cimeli* [Reliques], 1974, première publication d'une longue série). Par ailleurs, il est des genres littéraires dans lesquels la subjectivité narrative est par définition très présente et qui eux aussi sont fréquemment repris: le récit de rêve, ainsi de *Traces d'un rêve élaboré avec des éléments antérieurs* (1979) de Bartolini; le récit de voyage où la géographie est aussi celle des régions de la mémoire, mémoire de l'enfance et mémoire de la peinture, chez Alberola dans *L'Impression d'Afrique* (1986)¹; à moins que le périple mental prenne la forme d'un roman par lettres parallèle à un roman mythologique chez Anne et Patrick Poirier (*Les Paysages révolus*, 1975).

Par la narration, c'est non seulement la subjectivité qui s'affirme, mais à travers elle la mémoire du temps: étapes du voyage, instants du rêve, épisodes du

1. Pour une description détaillée de ce livre certes roussellien, mais effectivement imprimé à Lomé, cf. la rubrique « Livres de voyages » dans notre article « Livres d'artistes », *Nouvelles de l'estampe*, n° 116, mai-juin 1991, p. 32.

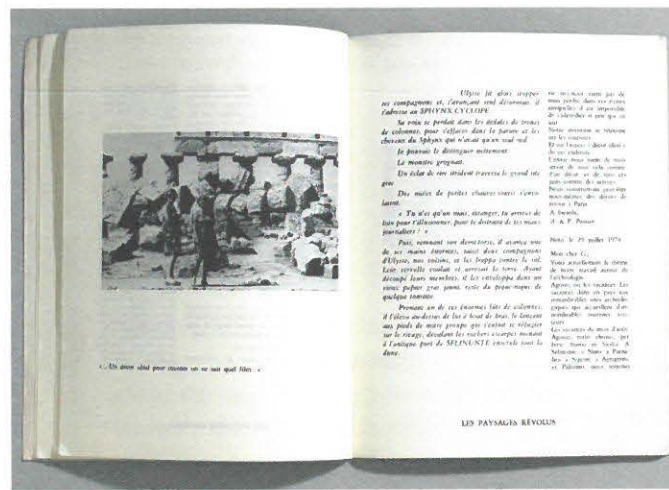
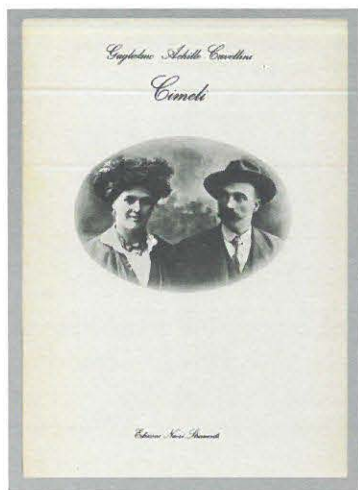


Guglielmo Achille Cavellini
Cimeli
 Brescia, Nuovi Strumenti, 1974.
 29,7 x 21,2 cm, 37 p. Coll. particulière.

Anne et Patrick Poirier
Les Paysages révolus
 Paris, Sonnabend, 1975.
 500 ex, 21,5 x 16,5 cm, 48 p.

Vito Acconci
Pulse (for My Mother) (pour sa mère)
 Paris, Multiplicata, 1973.
 500 ex, 13,4 x 21 cm, 20 p.

mythe ou moments de la vie. Jusqu'à la mort. Dans deux livres de Michele Zaza, *Naufragio euphorico* (1974) et *Dissidenza ignota* (1973) où un vieil homme et une vieille femme, en vérité le père et la mère de l'artiste, jouent avec lui les personnages de scénarios mystérieux, des visions et apparitions dans un miroir entretiennent la confusion entre les images d'un rêve et le presentiment de la mort, d'autant plus que dans le second, un texte introductif met en relation l'introspection et le suicide, « expérience absolue et définitive ». Il arrive, en effet, que les « vies d'artistes » racontent aussi la mort des autres. Un nombre significatif de livres narratifs traitent, explicitement ou non, de la disparition d'un proche. Dans *Ransacked* (1980), Nancy Holt accompagne les photographies des derniers mois de la vie de sa tante du récit minutieux des

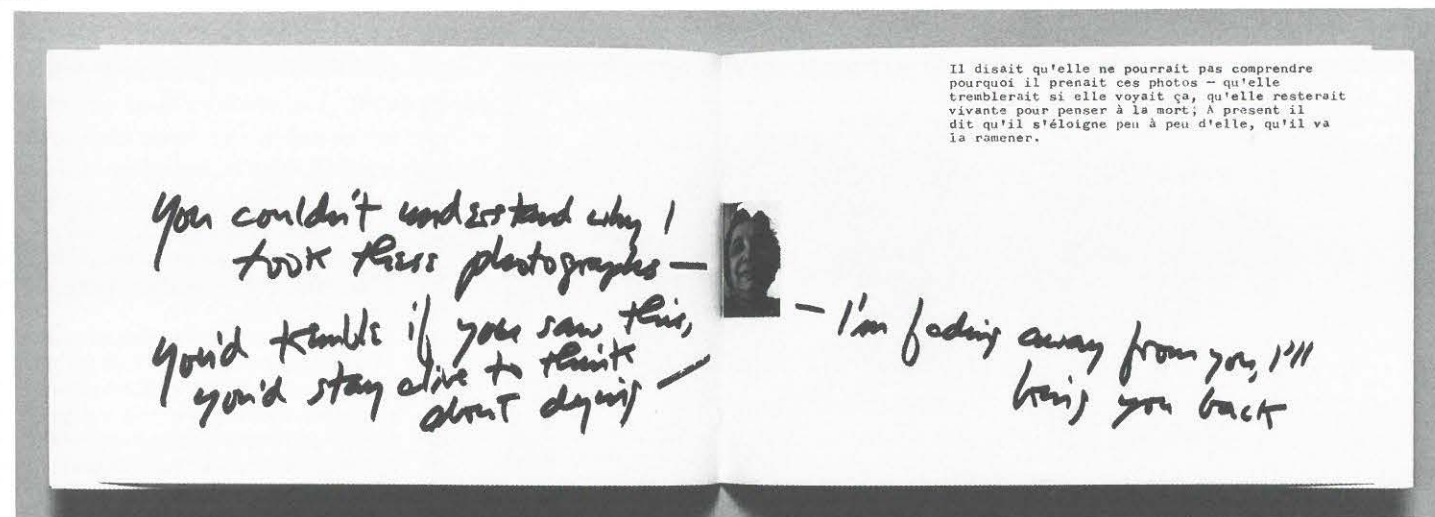


événements, particulièrement horribles, qu'elle reconstitue et, bien que son enquête ait l'objectivité d'un dossier de police, elle remplit un devoir de mémoire que sous-tend une interrogation lancinante sur sa part de responsabilité dans cette mort et sur son droit à en tirer le matériau d'une œuvre (*ransack* a le double sens de fouiller et de piller)¹. L'ouvrage se termine par cette phrase : « Tous les souvenirs de la famille Holt résident maintenant uniquement dans la maison, qui a passé dans d'autres mains, et en moi-même, dernier membre de ma famille. » Vito Acconci propose dans *Pulse (for My Mother) (pour sa mère)*, 1973, un livre plus émouvant que le précédent dans sa simplicité. *Pulse*, en anglais, désigne le pouls, mais aussi le battement du cœur. Sur chaque double page, on a une petite photographie différente du visage souriant de la mère de l'artiste, entourée de trois phrases, sous deux formes, la plus subjective et la plus distanciée : manuscrites et en anglais, elles rayonnent librement autour du portrait et transcrivent, en style direct, les paroles

mêmes de l'artiste à sa mère ; imprimées en pavé dans le coin supérieur droit, et traduites en français, les mêmes phrases sont reprises en style indirect, qu'introduit le verbe « dire » au passé pour les deux premières, puis au présent pour la troisième, de sorte qu'est rendu perceptible l'avant et l'après de l'agonie, ce que l'artiste pensait ou disait à sa mère sur son lit de mort et ce dont, après sa mort, il se souvient lui avoir dit et lui dit encore muettement dans sa douleur. Par exemple : « Il disait qu'elle ne pourrait pas comprendre pourquoi il prenait ces photos – qu'elle tremblerait si elle voyait ça, qu'elle resterait vivante pour penser à la mort ; à présent, il dit qu'il s'éloigne peu à peu d'elle, qu'il va la ramener. » Le livre assume une double fonction de commémoration et d'exorcisme. Du moins l'a-t-on longtemps cru, avant que son éditeur, Michel Durand-Dessert, ne nous détrompe² : celui-ci ayant proposé à Acconci de faire un livre pour Multiplicata, Acconci tira de sa poche des photomaton de sa mère, alors bien vivante et à laquelle il était très attaché, au point de porter toujours

1. Sur ce livre, cf. la belle analyse de Cindy Furlong, « Circumstantial Evidence », *Afterimage*, vol. VIII, n° 10, May 1981, p. 19-20.

2. À l'occasion de sa participation à la table ronde « Éditeurs de livres d'artistes » que nous avons animée (en collaboration avec Annalisa Rimmaudo) au Centre Georges-Pompidou, le 19 octobre 2007, dans le cadre du sixième salon Artistbook International.



Jochen Gerz
Le Grand Amour (Fictions)
 Dudweiler [Allemagne], A.Q. 1982.
 23,8 x 27,4 cm. 58 p.

ces photos sur le cœur. Il en fit une fiction pour conjurer l'inévitable.

C'est l'inverse qui se passe dans la deuxième partie du livre de photos et de textes de Gerz, *Le Grand Amour* (1982). Des photographies peu nettes, sans doute très agrandies, de la tête d'une femme âgée sur l'oreiller (la mère de l'artiste), prises pendant son sommeil qui anticipe la mort, soulignent d'ombres la bouche ouverte, les orbites creusées, les narines pincées. Exceptionnellement chez Gerz, les textes sont écrits à la première personne et, en une sorte de monologue intérieur, raccordent des souvenirs disparates, mêlent bribes de conversations anciennes en Allemagne ou récentes à l'hôpital, remémorent d'anciens malentendus et de vieilles tendresses. L'antiphrase, d'ordinaire figure rhétorique de l'ironie, l'est ici de la pudeur : ce livre est sous-titré *Fictions*.

Enfin, il est à nos yeux significatif que Gina Pane, qui ne trouvait pas nécessaire de reprendre ses actions en livres (parce qu'elles étaient définitivement passées et qu'elles la laissaient très éprouvée)¹, ait publié son unique livre à la mort de sa mère. *Moments de silence* (1972) adopte la forme d'un calepin dans lequel, sous huit petites photographies de scènes familiales ou de paysages peu distincts, un bref manuscrit parle de jeu, de maladie et de mort².

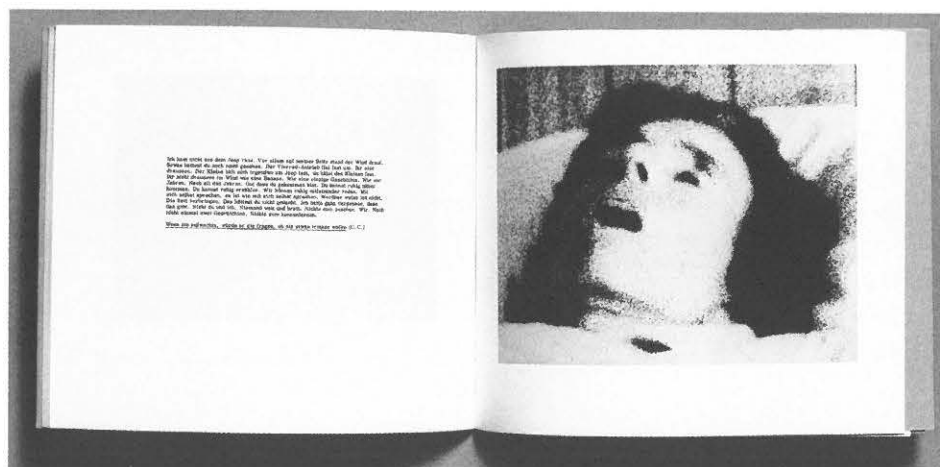
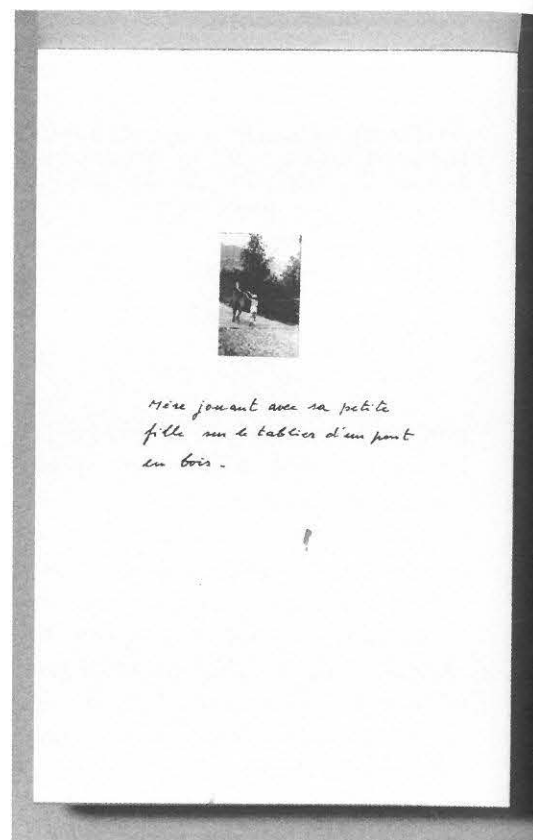
Les exemples précédents montrent à

Gina Pane
Moments de silence: I. Recueillis en 8 documents
 novembre 1969 – octobre 1970
 Torino, galleria LP 220, [1972].
 Édition non limitée et 100 ex. de tête.
 22,7 x 14,4 cm. 20 p.

l'environnement *thématique* entre subjectivité et temporalité dans les livres d'art narratif. Certes, on pourra toujours objecter telle ou telle publication qui fait exception. De fait, toutes ne relèvent pas de l'autobiographie, même de manière dérivée. Baldessari, auquel nous avons accordé une place prépondérante, suffirait à le prouver. Qu'à cela ne tienne. Subjectivité et temporalité sont présentes solidement dans ces livres d'une seconde façon, pour ainsi dire *structurale*, dans la mesure où leur relation est coextensive aux procédés mêmes de la narrativisation : mise en séquence des images d'une part, écriture d'un texte d'autre part, indépendamment de toute considération sur le contenu des images ou du texte. Laissons à des artistes le soin de le dire eux-mêmes. Avec sa perspicacité coutumière, Boltanski relève la liaison entre ces deux procédés et y décèle la marque du geste artiste : « Les photographes-peintres n'ont que très rarement osé se servir de la seule photographie, et, en tant que telle, ils l'ont toujours utilisée *en relation avec un texte ou bien comme séquence*, pour se différencier des photographes, pour revendiquer le statut d'artiste. *Le coup de pinceau était donc remplacé par un texte*³. » Cela est vrai d'une des toutes premières publications de Richard Long, atypique par son lyrisme, *Two sheepdogs cross in and out of the pas-*

sing shadows The clouds drift over the hill with a storm (1971), dont les photographies sont légendées d'une ou deux phrases et où l'artiste va parfois jusqu'à prêter une voix aux éléments du paysage. Cela est encore plus vrai quand le texte est donné sous une forme manuscrite comme dans certains livres de Gerz, d'Acconci, de Nonas et d'Annette Messager.

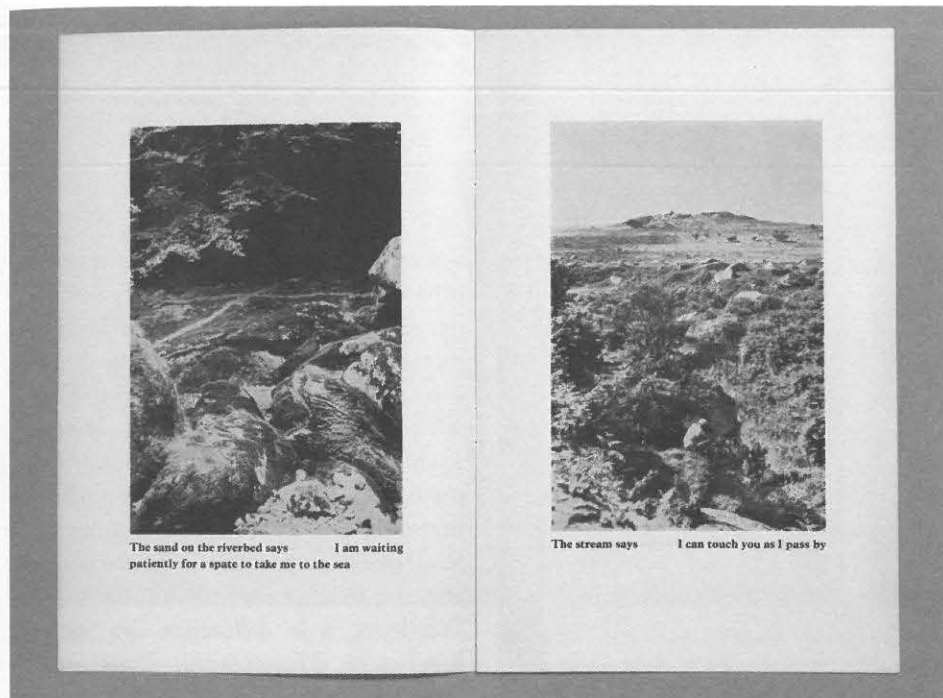
Quoi qu'il en soit du point de vue quelque peu polémique de Boltanski, alors provisoirement engagé dans ses grandes compositions exclusivement photographiques, il est intéressant de mettre ce jugement en rapport avec, par exemple, le commentaire que fait Nicole Métayer de ses séquences de photocopies, parfois reliées en livre, tel *Le Réveil* (1979). Il n'y a dans ses œuvres jamais de texte. Cependant, les modifications en série d'une image unique (en l'occurrence un personnage féminin buvant à un bol devant une fenêtre ouverte) permises par la



1. Gina Pane, dans un entretien avec l'auteur, mars 1980.

2. Sans doute faut-il relier ce livre aux quatre « Projets du silence » de 1970-1971 : la finalité de ces actions était d'explorer « le silence comme moyen d'intensifier la force de la pensée » (Anne Tronche, *Gina Pane. Actions*, Paris, Georges Fall, 1997, p. 56).

3. Christian Boltanski, entretien avec Jacques Clayssen, in *Identité / Identifications*, catalogue d'exposition, Bordeaux, CAPC, 1976, p. 25. Nous soulignons.



Richard Long

Two sheepdogs cross in and out of the passing shadows.

The clouds drift over the hill with a storm

London, Lisson Publications, 1971.

28 x 18,5 cm. 8 p.

Coll. particulière.

Jean Le Gac

Le Décor

Paris, Multiplicata, 1972.

500 ex. 13,5 x 21 cm. 16 p.

technique de la photocopie et le rythme de la succession de ces métamorphoses font que non seulement s'établit entre elles une temporalité de type narratif, mais encore se délivre à travers elles le contenu subjectif d'une écriture à la première personne: « La rapidité de réalisation transforme l'image en une forme d'écriture que l'on peut reprendre, corriger, remanier, un peu à la manière d'une phrase. La séquence photocopiée devient alors un discours intime non verbal sur le quotidien, le rêve¹. » Point n'est besoin de savoir que c'est presque toujours le visage de l'artiste elle-même qui est photocopié.

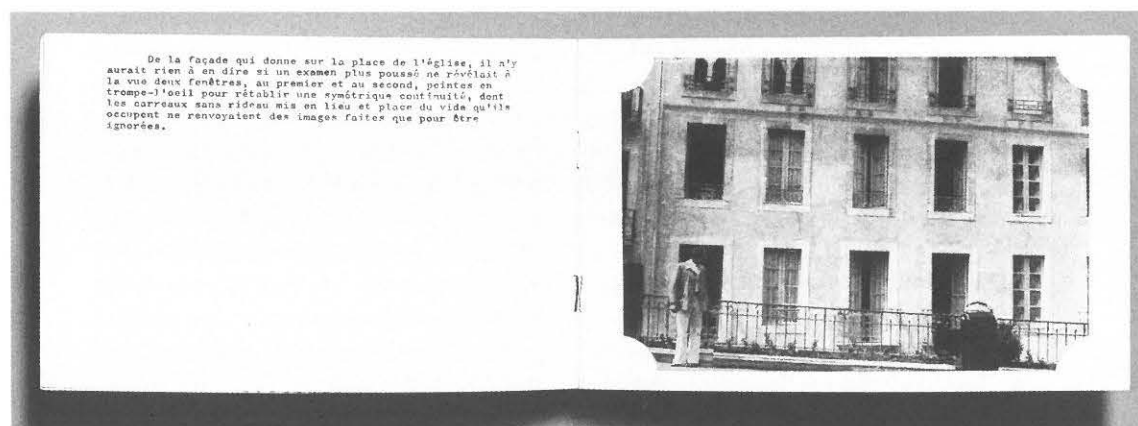
Dès lors, deux conclusions s'imposent. Premièrement, l'essentiel n'est pas tant de souligner le lien entre narrativité, subjectivité et temporalité que de discerner à partir de lui la nature plus ambiguë qu'on ne croit d'ordinaire du livre d'artiste. De même que la photographie et l'écriture ont été pour un certain nom-

bre d'artistes, ni photographes ni écrivains, des instruments critiques contre les beaux-arts, mais ont aussi contradictoirement servi de refuge à la figuration et à la narration qui représentent pourtant leur contenu le plus conventionnel; de même, et à un degré supplémentaire puisqu'il intègre le précédent, l'on est en droit de se demander si le livre d'artiste, qui passe à juste titre pour un médium né au sein de l'avant-garde artistique, n'a pas à son tour servi de refuge à l'expression de la subjectivité, du moins à la manifestation d'un point de vue subjectif, que l'ensemble de la création contemporaine, artistique et littéraire, bannissait. D'où sa nature contradictoire, qui se manifeste le plus clairement dans les publications d'art narratif, mais ne s'y limite pas. De l'intérieur de l'avant-garde, il favorise la réintroduction ou la préservation de certaines fonctions traditionnelles de l'art – raconter et se raconter – que l'attitude

avant-gardiste semblait par ailleurs répudier, mais qui sont traditionnellement celles du livre et de la littérature, laquelle dispose d'ailleurs pour cela de moyens plus diversifiés et plus efficaces que ceux des beaux-arts.

D'où, deuxièmement, une seconde ambiguïté, celle de la position théorique des artistes eux-mêmes: ils choisissent les arts visuels plutôt que la littérature, et pour quelques-uns abandonnent une première vocation littéraire (Acconci, Gerz, Aballéa, notamment), mais, tout en utilisant abondamment la photographie, ils ne la traitent pas moins avec méfiance. Qu'ils viennent des beaux-arts ou que, plus rarement, ils viennent de la littérature, tout se passe selon eux comme si l'image devait être tenue en lisière. Dans *Les Anecdotes*, Le Gac écrit de ses œuvres qu'elles sont des « travaux faussement iconographiques² », et dit ailleurs que « des images sans mot ça n'existe pas et ça n'a jamais existé³ ». Bien plus, pour Gerz, la photographie semble moins une solution qu'un mal nécessaire. Dans un des textes de *Die Zeit der Beschreibung* (1974), où il est souvent question de la photographie, on lit en effet sous une image: « Quand on a lu si souvent les mots, qu'on a feuilleté si souvent les livres, qu'à la fin ils sont comme des noms intimement méconnaissables, alors ce sont eux qui, comme le bout d'un doigt, appuient sur le déclencheur de l'appareil⁴. »

Il est manifeste que les artistes narratifs

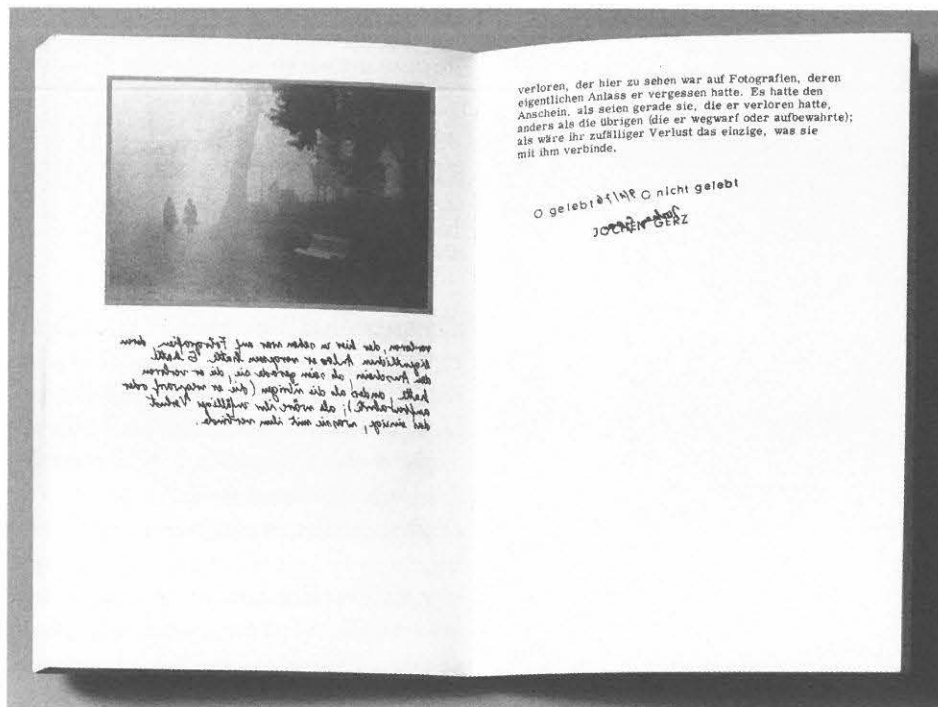


1. Nicole Métayer, feuillet ronéoté, 1976. Nous soulignons. À rapprocher de la déclaration de Baldessari citée plus haut, dans laquelle il définit son travail avec les séquences d'images comme un travail d'écrivain.

2. Jean Le Gac, « J'aurais risqué d'errer comme un artiste fantôme », in *Faire semblant*, catalogue d'exposition, Grenoble, Musée de peinture, 1982, p. 224.

3. Jean Le Gac, cité par Catherine Francblin, *Jean Le Gac*, Paris, Art Press / Flammarion, 1984, p. 65.

4. Jochen Gerz, *Die Zeit der Beschreibung* (1974), 20 mai 1973, non paginé.



Jochen Gerz
Das zweite Buch. Die Zeit der Beschreibung
 Lichtenberg, Klaus Ramm, 1976.
 23,4 x 16,3 cm. 156 p.

ne trouvent pas dans la photographie les mêmes vertus que les artistes collectionneurs et, qu'en particulier, le fait qu'elle puisse être un vecteur trop docile de la réalité les gêne au lieu de les séduire. Plus exactement, c'est la séduction du réalisme supposé des photographies qui précisément les inquiète. Dans un livret de Le Gac, *Le Décor* (1972), comme dans *Le Roman d'aventures* de la même année, repris en livre dans *Der Maler* (1977) et avec quelques variantes dans *Le Peintre. Exposition romancée* (1978), la présence dans le champ d'un appareil photographique rappelle que l'on est en face d'une prise de vue, comme l'on dit justement, non de la réalité. « En effet, les photographies ne posent qu'une seule question, à laquelle il n'y a pas de réponse : qu'est-ce qu'il y avait du côté du photographe, à la place de qui je me tiens aujourd'hui et d'où j'aperçois ce qu'il voyait. Cette ignorance fera toujours le charme des photos, plus réelles que nous qui sommes du côté invisible¹. » Mais le côté du photographe, celui de la vision, c'est en quelque sorte au texte de le représenter. On ne peut que rapprocher, par-delà la différence des œuvres, ce que Le Gac dit de son « calvinisme », déclarant que « l'image, c'est le fardeau² », un héritage de l'enfance dont il faudrait se délivrer comme de tous les souvenirs³, et cet aveu de Gerz : « Au fond, je n'aime pas les images. [...] Pourquoi regarder ailleurs ? Pourquoi s'absenter dans un

regard⁴ ? » Tous deux à leur manière, plus joueuse chez Le Gac, plus métaphysique chez Gerz, sont des narrateurs de l'invisible et leurs textes sont là pour arracher les photographies à leur visibilité grossière. Dans le cas de Gerz, plus radicalement, la conjonction divergente des images et des mots est faite pour apprendre au lecteur-spectateur à n'être plus ni l'un ni l'autre, à détourner le regard de l'extérieur vers l'intérieur. « L'art, déclare Gerz, n'est pas tant du côté des images que de ce qu'on ne peut pas fixer, acheter ou même voir⁵. » Pas même lire.

LA RUSE DU LIVRE

Développons ce dernier point. Il y a une immédiateté trompeuse de la photographie en tant qu'image qui se donne d'un coup à la vue. La séquence photographique elle-même n'est qu'une suite d'instantanés. L'écrit, au contraire, est d'essence temporelle. Gerz a intitulé quatre volumes de « photos-textes » *Die Zeit der Beschreibung* (Le temps de la description, 1974, 1976, 1980, 1983). De même que les photographies y sont insignifiantes, brouillées ou floues, de même leur « description » est perturbée de différentes manières : par la distance entre ce que décrivent les textes et ce que montrent les images, par le dédoublement du texte en texte manuscrit et texte imprimé, par l'écriture en miroir aussi, à partir du deuxième

volume, ainsi que par son caractère de plus en plus elliptique. En fait, Gerz n'a guère plus de confiance dans les mots que dans les images : « Un outil qui sert à tout n'est pas un instrument. Il sert à tout et à rien⁶. » Pourtant, le texte, se donnant dans le temps, interdit l'immédiateté de la fascination. Il rend plus malaisé le leurre de la reproduction. Il diffère l'interprétation et suspend le sens, au moins tant que dure la lecture. D'ailleurs, à la différence des images, il a besoin d'être traduit d'une langue dans une autre. L'écriture est toujours dans la séparation. Or, celle-ci est indispensable, dit Gerz, à la véritable vision : « La séparation semblait être la distance nécessaire pour voir », lit-on dans un des travaux (daté du 29 mai 1976) du troisième volume de *Die Zeit der Beschreibung*. Sans doute la « description » est-elle chargée de nous éloigner des images au lieu de nous en rapprocher, d'en retarder indéfiniment la vision. Cette dimension du temps introduite par le texte dans l'œuvre n'est pas propre à sa réception ; elle commence dès le travail de l'écriture : « Aussi court et laconique [que soit le texte], son écriture est aussi lente que le déclic photographique est rapide⁷. » Plus on se méfie des mots, plus on veut les raréfier, et plus on écrit lentement.

1. Jean Le Gac, dans le texte d'une des « anecdotes » publiées dans *Faire semblant*, op. cit., p. 219.

2. Jean Le Gac, entretien radiodiffusé avec Jean Daive, France Culture, 25 octobre 1988.

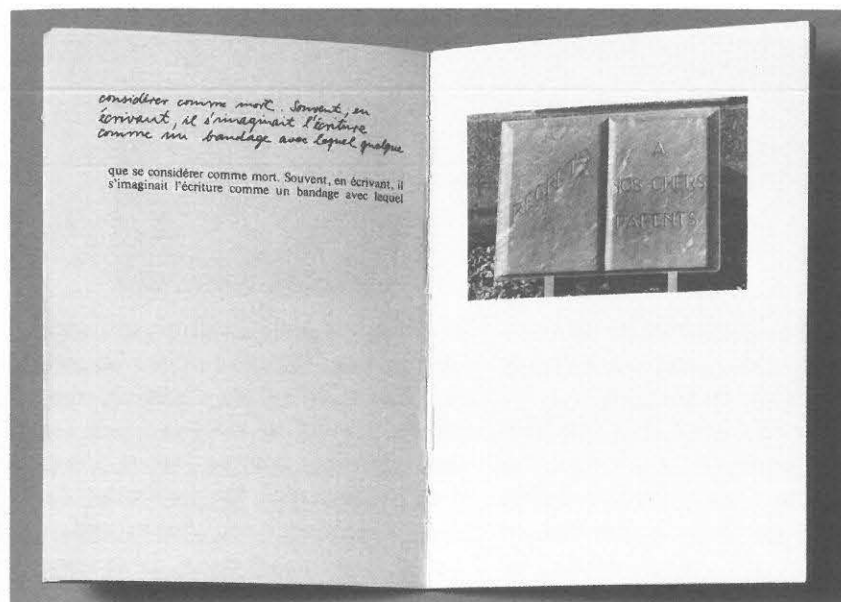
3. Jean Le Gac, entretien avec Harald Szeemann, loc. cit., p. 182.

4. Jochen Gerz, entretien avec Patrick Le Nouëne, loc. cit., p. 15. Dans l'entretien cité avec Martin Kunz, Gerz pousse le paradoxe jusqu'à dire qu'il reprend à son compte mythes et contes qui attribuent aux aveugles une vision plus aiguë. Et l'on sait comment, en 1977, à titre de contribution à la Documenta, il parcourut seize mille kilomètres dans le Transsibérien, tous rideaux baissés, pour un voyage intérieur dont aucune image ni aucun livre n'ont pu témoigner.

5. Jochen Gerz, entretien avec Suzanne Pagé et Bernard Ceysson, in *Jochen Gerz. Les Pièces*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris ; Saint-Étienne, Musée d'art et d'industrie, 1975, p. 6.

6. Jochen Gerz, « Mots et images », loc. cit., p. 206.

7. Jochen Gerz, entretien avec Patrick Le Nouëne, loc. cit., p. 17.



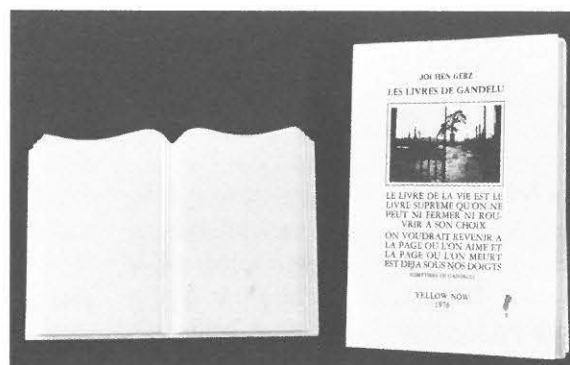
Jochen Gerz

Les Livres de Gandelu

Liège, Yellow Now, 1976.

20 x 14 cm. 86 p.

10 ex. de tête avec un livre en marbre blanc.



La distinction du *Laocoon* de Lessing entre art de l'espace et art du temps n'est donc pas fondamentalement remise en cause par les images en séquence. Au contraire, du moins chez Gerz, leur opposition traverse les œuvres au mur ainsi que les livres qu'elles deviennent parfois. D'une manière différente cependant. Au mur, la simple présence d'un texte, avant même le temps que requiert sa lecture, suffit à retarder l'immédiateté de la vision de l'image en créant une vision en deux temps. Pour Gerz, lire un texte au mur n'est pas une gêne, mais un facteur important dans une stratégie de mise en examen réciproque des mots et des photographies : « À cause de lui, mon travail nécessite deux regards, deux lectures ; on ne peut pas le saisir

d'un seul coup d'œil. Il demande deux profondeurs de champ distinctes pour être appréhendé¹. » Ce double point de vue lié au déplacement dans l'espace d'exposition, ce mouvement entre le lointain du spectateur et le proche du lecteur, sont perdus dans le livre.

Mais non la dualité du regard. D'une part, même dans un livre, on ne lit pas comme on regarde ; surtout, on est empêché de voir la suite des photographies dans la simultanéité qu'elles ont au mur, simultanéité renforcée par le fait que Gerz accroche alors rarement ses photographies en ligne, mais les agence en différents regroupements et superpositions qui rompent avec la linéarité de la séquence. Une suite de photographies de Gerz au mur se donne en fait dans la juxtaposition fondamentalement synchrone qui est celle de la vision du tableau : on voit un ensemble et des articulations différentielles se dégagent de l'ensemble. Dans le livre, à la différence des catalogues qui reproduisent les œuvres telles qu'elles sont sur la cimaise, chaque feuillet correspondant à un panneau², la disposition des images au fil d'une suite de pages inscrit leur vision dans le mouvement général de la lecture. Là les photographies sont véritablement en séquence sur plusieurs pages et ne sont visibles qu'à tour de rôle et une par une (ou deux par deux, rarement davantage)³. On voit mieux chaque image pour elle-même ; en revanche, on ne la voit qu'à condition de ne plus voir les précédentes. En quelque sorte, c'est la dernière qui a l'avant-dernier mot. Car le dernier appartient au texte, placé

à la fin de la séquence⁴, sous ses deux versions, manuscrite et imprimée. C'est sur lui que l'œil s'arrête, allant de l'une à l'autre transcription : de l'illisible qui garde la trace du mouvement de l'écriture à la lisible qui n'aligne que des signes inertes.

Avec le livre, l'aller et retour des pieds entre le point de vue du spectateur et le point de vue du lecteur face au mur est remplacé par la main qui tourne les pages. Qu'est-ce à dire ? Le livre convertit un mouvement dans l'espace (de loin/de près) en un mouvement dans le temps (entre l'avant et l'après) : un mouvement de page après page qui est aussi un mouvement de page sur page. De même que, pour bien voir de près, il faut renoncer à voir de loin, de même, pour voir le folio suivant, il faut renoncer à voir le précédent. Mais à l'accommodation du regard dans la salle d'exposition se substitue dans le livre cette accommodation de l'esprit qu'on appelle la mémoire. Pour Gerz, « la visualité est un passage, pas une fin⁵ » et la vraie mémoire est celle qui, passée au travers des mots et des images, apprend d'eux à se passer d'eux. « Dans l'art ou ailleurs, je cherche une image de quelque chose qui ne peut pas être une image⁶. » Or, l'écriture aussi, si l'on en croit le *Phèdre*, est à l'instar de la peinture une sorte d'image de ce qui ne peut être une image. Elle apporte aux hommes l'oubli en les encourageant à délaissier la mémoire vive au profit de l'inscription : « Confiants dans l'écriture, c'est du dehors, par des caractères étrangers, et non plus du dedans, du fond d'eux-mêmes

1. Jochen Gerz, *ibid.*

2. Par exemple, Jochen Gerz, *Foto/Texte 1975-1978*, Hannover, Kestner-Gesellschaft, 1978 ; mais aussi *Von der Kunst*, Dudweiler, AQ, 1985, ou *Dimanche, tous les jours dimanche 1981*, Troyes, association Passages, 1986. Seuls les textes sont repris sur des pages supplémentaires, afin d'être lisibles.

3. Sauf dans le premier volume de *Die Zeit der Beschreibung* où le livre ne changeait pas grand-chose à la vision au mur car les œuvres comportaient alors un petit nombre de photographies (généralement une à trois) et se retrouvaient donc sans-grande modification sur une seule double page.

4. À partir du troisième volume de *Die Zeit der Beschreibung*. Dans le deuxième, le texte court assez traditionnellement, comme une légende, sous la suite des images.

5. Jochen Gerz, entretien avec Patrick Le Nouëne, *loc. cit.*, p. 18.

6. Jochen Gerz, dans un entretien avec Jean-François Chevrier, « Jochen Gerz. Trafic d'origines et images de paix », *Galerie magazine*, juin-juillet 1989, p. 69. Dans *De l'art* (1985), on lit aussi : « Tout art provient d'images qui n'en sont point. »

Jochen Gerz

Die Schwierigkeit des Zentaurs beim vom Pferd steigen
in Fünf Installationen 1975-1979

Frankfurt, Frankfurter Kunstverein, 1980.

42 x 27,2 cm. 24 planches doubles.

mes, qu'ils chercheront à susciter leurs souvenirs¹ », dit Socrate en des termes que ne renierait pas Gerz.

En effet, un livre de l'artiste, très différent de ses autres livres, permet de comprendre comment le mouvement de la lecture doit préparer celui de la fermeture du livre qu'il anticipe et comment, à cette condition, il rend possible la mémoire véritable, celle qui ne se conçoit

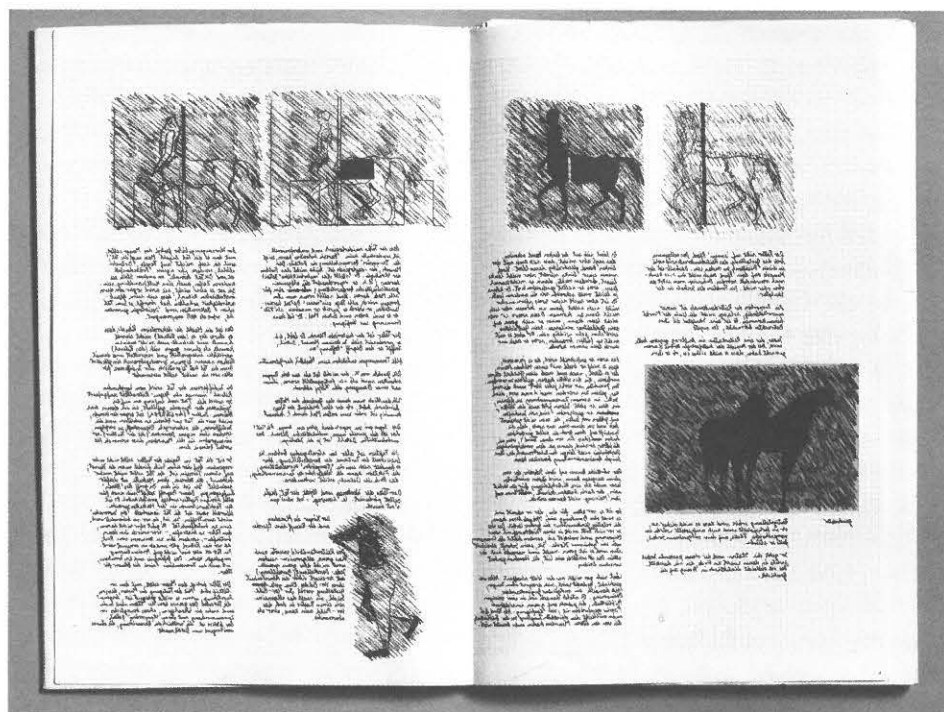
avec les regrets des vivants, les maximes sur la pérennité du souvenir, parfois le nom du défunt et son portrait.

Le récit au conditionnel, à la troisième personne, ne parle pas, semble-t-il, des livres qui sont reproduits sur l'autre page. Il parle des livres en général, de quelqu'un qui avait peur, enfant, de « l'immobilité des mots sur le papier ». Toutefois, dans une œuvre de 1974

graphiques : « Ainsi pourrait-on appeler l'écriture sur le papier ou sur les pierres la partie visible d'une chose absente ou morte. » Mais est alors évoquée l'existence possible d'autres mots, « qui ne connaîtraient pas les servitudes de la communication » et « qui ne se laisseraient même pas écrire ». Et le texte se termine ainsi : « [...] il s'assiérait face à ces livres de pierre. L'un après l'autre, il les regarderait jusqu'à ce qu'ils soient vides. » Comme est vide le livre de marbre qui accompagne l'édition de tête de l'ouvrage.

Les morts s'absentent un peu plus dans les signes chargés de leur assurer un semblant de persistance, dans ces livres de marbre où les vivants promettent de se souvenir parce qu'ils ont déjà oublié. Effacer ce qui est écrit sur ces livres est condition de la présence de ce qu'ils masquent. De même, lire, véritablement lire, c'est effacer le livre qu'on vient de lire, c'est ne pas s'arrêter aux signes qu'on lit et qu'on voit, mais les faire disparaître, aller au-delà d'eux pour revenir en deçà, avant les mots et les images, avant les livres, vers cet invisible et cet illisible que Gerz appelle l'expérience ou le vécu. Chacune des séquences rassemblées dans les quatre volumes de *Die Zeit der Beschreibung* ne se clôt-elle pas par cette alternative – en réalité cette incertitude, ce doute – sous laquelle Gerz appose sa signature avec la date manuscrite : « gelebt/nicht gelebt (vécu/non vécu) » ?

Quel sens donner à ce souhait de voir les pages du livre se vider et revenir à leur blancheur initiale ? Comment le comprendre en relation avec l'espoir de mots existant hors de l'écriture, non seulement illisibles mais invisibles ? Un autre livre, étrange, qui contient quelques allusions



que dans le dépassement de la visualité des images aussi bien que dans le renoncement aux mots. Il s'intitule *Les Livres de Gandelu* (1976). C'est un livre qui parle des livres à travers ceux, de marbre ou de pierre, qu'on trouve sur les tombes des cimetières, ici celui du village de Gandelu. Sur un papier finement quadrillé, à propos duquel on lit sur l'une des pages que, comme les cahiers d'écolier à lignes, il « semblait contenir dès le départ toute l'écriture », sont disposées en vis-à-vis deux ou trois lignes d'un texte continu (toujours en deux versions, manuscrite et imprimée) qui se poursuit de page en page et la photographie d'un livre mortuaire en gros plan,

(F/T 93) reprise dans le troisième tome de *Die Zeit der Beschreibung*, les lettres seront comparées à des croix alignées dans un cimetière. D'ailleurs, le lien entre le texte et les images, entre l'écriture et la mort, devient bientôt explicite quand se développe le thème de l'écriture momifiante, qui fait disparaître au lieu de conserver : « Souvent, en écrivant, il s'imaginait l'écriture comme un bandage² avec lequel quelque chose avait été bandé jusqu'à devenir invisible comme une momie. Et ce qu'on appelait lire ne serait rien d'autre que l'examen du bandage par des yeux avertis. » Enfin, le pont est établi directement entre la narration et les photo-

1. Platon, *Phèdre*, 275 a, trad. Émile Chambry, Paris, Garnier Flammarion, 1964, p. 165.

2. Dans *Die Beschreibung des Papiers* (1973), une photographie montre une main bandée de papier (p. 22).

au précédent, médite longuement cette aspiration et tente d'accomplir ce vœu, à première vue contradictoirement car il n'y a pas de livre de Gerz plus long, d'une écriture plus continue, plus éloignée du laconisme qu'il recherche. Il rappelle cette fièvre d'écriture que l'on a rencontrée chez Hanne Darboven. Il s'agit de *Die Schwierigkeit des Zentaurs beim vom Pferd steigen* (1976), transcription typographique d'un manuscrit écrit au fil de la pensée, en miroir, sans corrections pour l'impression (§ 401), incluant dessins et photographies raturées, dont la version originale a été publiée ultérieurement dans *Fünf Installationen 1975-1979* (1980). Exceptionnellement, il fut écrit d'emblée pour être un livre, en cinquante et un jours, et en deux cent quarante-sept heures (§ 503), à l'occasion de la participation de l'artiste à la Biennale de Venise, en 1976, où le manuscrit fut exposé en même temps qu'un immense cheval de bois, le « centaure » du titre qui parle de « la difficulté du centaure à descendre de cheval ».

Un titre qui pourrait peut-être se traduire ainsi : la difficulté de l'artiste à ne plus faire de l'art, la difficulté de l'écrivain à ne plus écrire, la difficulté du livre à se détourner de lui-même. Divisé en paragraphes, ce livre « a été fait sans aucun principe, et il y a dedans tout ce qui vient à l'esprit quand on est assis devant ». Et ce, huit heures par jour, pour remplir méthodiquement une double page de papier quadrillé (65 x 50 cm), à raison d'une colonne toutes les deux heures, à quoi s'ajoutent deux heures pour la transcription dactylographiée (§ 398). Ces précisions, ici abrégées, sont utiles à connaître car l'emploi du temps participe du sens de l'œuvre : « Écrire le livre jusqu'à ce que soit oublié ce qu'est l'art

contemporain. Continuer à écrire l'écrit que l'on écrit jusqu'à ce que soit oublié ce qu'est : écrire. Se trouver soi-même [*sich selbst entdenken*]. Penser comme de la pluie sur une pierre où est gravé un mot que la pluie délave. Le plus bel écrit est le lieu qui est vide, délavé par la lecture du temps. » (§ 121.)

De l'expérience, il reste non sa description, mais le « temps de la description », annonçait déjà *Die Zeit der Beschreibung*. Soit le temps de l'écriture (*Schreiben*). En effet, l'écriture est toujours elle-même séparée de ce qu'elle décrit. *Die Schwierigkeit des Zentaurs* analyse le dilemme qu'exemplifiait *Die Zeit der Beschreibung*. « Écrire est toujours décrire, peindre toujours dépeindre » (§ 124), écrit Gerz qui ne croit nullement à l'autonomie du langage et des arts. Or, le texte annule ce qu'il décrit derrière les mots, comme le tableau fait écran à ce qu'il dépeint. C'est pourquoi la communication de l'expérience est impossible. Et toute narration condamnée à oblitérer ce qu'elle prétend restituer. La fonction de l'écriture en miroir, écriture qui se développe en même temps qu'elle s'efface comme texte à lire, est, en effaçant l'effacement, de ne garder de l'écriture que ce qui lui appartient en propre : sa durée. « Chaque écrit peut être ramené à la ligne. La ligne est l'expression du temps (si elle est sans fin) et sinon, de la seule durée. L'écriture manuscrite est la preuve du temps passé en écrivant. Non pas du temps qui passe en lisant. Concevoir l'écriture [*Schreiben*] comme copie [*Abschreiben*] du temps personnel. » (§ 194.) De nouveau, on pense à Hanne Darboven.

On aura noté que de même qu'entre l'écriture et l'expérience la reproduction a échoué, de même entre la lecture et l'écriture. « Les ratures [sur les images] sont comparables à l'écriture à l'envers. Quelque chose est fixé qui vient de la mémoire. Cela est présenté, fouillé et rendu à la mémoire. Le reste, les photographies raturées et les dessins, de

même que l'écrit, sont des choses que la lisibilité a abandonnées, comme un ancien habitant abandonne une ruine. » (§ 399.) Et d'abord pour le premier lecteur qu'est l'auteur, incapable de se relire directement, et qui a besoin d'un miroir (§ 90).

Mais c'est là que, dans le prolongement de l'aspiration, formulée dans *Les Livres de Gandelu*, à des mots « qui ne se laisseraient même pas écrire », l'espoir naît de transformer une impuissance en un pouvoir. La médiation indispensable du miroir fait que ce qu'on lit se détache du support visible du livre comme du travestissement du langage : reflet évanescant à la surface d'un miroir que l'on déplace au long du texte, l'écrit ne peut plus s'imprimer que dans la mémoire. De ce fait, l'opération convertit (et ce verbe est adéquat à l'ascèse spirituelle qu'est ce livre) le regard extérieur en un regard intérieur, celui que réclamait Socrate dans le *Phèdre* : « Par conséquent, toutes les pages sont présentes jusqu'à la fin devant l'œil intérieur, cet œil qui ne lit que pendant l'écriture ou encore plus tôt. » (§ 92.)

Plus que l'évanescence du texte qui quitte le livre pour la mémoire, ce qui a toujours été le propre des vrais textes, c'est cette coprésence immatérielle des pages qui dit le dépassement et la fin du livre. Elle explique d'ailleurs que Gerz ne se soucie d'aucune manière de la mise en page de son manuscrit (dont le livre imprimé donne quelques échantillons en fac-similé) et change simplement de feuille quand la précédente est pleine. Tout comme écrire cherche à « décrire le papier (*das Papier entschreiben*) », la lecture doit délivrer le livre du temps auquel l'assigne la séquence de ses pages.

Aucun autre ouvrage de Gerz ne mérite mieux le sous-titre que Günter Metken donne à un article consacré aux livres de l'artiste : « *Bücher gegen Bücher* (Des livres contre les livres)¹. » Cette hantise d'une écriture hors texte et d'une lec-

1. Günter Metken, « "Lässt sich gar nichts aus der Welt schaffen?" Bücher gegen Bücher », in Jochen Gerz, *Foto/Texte 1975-1978*, op. cit., p. 8-12.

ture antérieure à toute inscription, le privilège donné à l'œil intérieur sur l'œil extérieur, sont autant de coups portés au livre imprimé. Walter Benjamin, déjà, attribuait la décadence de la narration à l'imprimerie, incompatible avec la vie et l'expérience directe d'où le conteur tire ses récits. Lui aussi voyait dans le règne de « l'information¹ » (ce que Gerz nomme « communication ») – règne du journal plus encore que règne du roman qui pourtant l'inaugure – le plus grand péril pour la narration. Celle-ci ne se donne en effet ni dans la nouveauté ni dans la publicité: « Elle ne se livre pas. Elle conserve ses forces recueillies en elle-même². » L'information au contraire s'expose, se publie, ne cesse de s'accompagner d'explications, se diffuse.

Mais il y a quelque chose de plus chez Gerz: un paradoxe qui fait que l'impuissance du livre se dit encore dans le livre. Chaque livre raconte son propre échec et celui de tous les livres, mais est en même temps un moyen de ruser avec lui. La ruse n'est nullement inconsciente. Elle est un thème récurrent dans *Die Schwierigkeit des Zentaurs* lorsque Gerz réfléchit au livre qu'il est en train de rédiger dans la défiance envers tout livre. « Les images sont les fruits de la ruse. Ce qui est écrit aussi. » (§ 3.) L'écriture en miroir, tout comme les images brouillées, participe de la ruse: au lieu d'entrer en concurrence avec la mémoire, « elle la garde comme le ferait un code secret » (§ 84). Inévitable est la ruse, car « la ruse est la réponse à une situation à laquelle et de laquelle on ne peut répondre » (§ 415).

Alors, ce n'est plus à Walter Benjamin que l'on pense, c'est pour la seconde fois dans ce chapitre à Maurice Blanchot, quand il médite ce que Mallarmé nomme « ce jeu insensé d'écrire » et qu'il le commente ainsi: « Écrire, le rapport à l'autre de tout livre, à ce qui dans le livre serait dé-scription, exigence scripturaire hors discours, hors langage. Écrire au bord du livre, en

dehors du livre³. » Il n'est pas jusqu'au thème de la ruse qu'on ne retrouve dans cette réflexion sur la manière dont l'écriture (et cela vaut pour l'art en général) passe par le livre (ou l'œuvre) et le dépasse sans cesse car il n'est pas sa fin, mais, justement, sa ruse: « Le livre: ruse par laquelle l'écriture va vers l'absence de livre⁴. » Comme ces livres où Gerz en appelle à l'effacement du livre. La version typographique et redressée du manuscrit en miroir de *Die Schwierigkeit des Zentaurs* est en ce cas une ruse de la ruse.

Là où cependant Gerz s'éloigne de la perspective blanchotienne sur le livre⁵, c'est qu'il n'y a pour lui nulle transcendance du Livre ou de l'Art, à l'extériorité de laquelle se mesurerait l'échec de tout livre et de toute œuvre empirique. Transcendance que Blanchot nomme l'Autre, le Dehors ou l'Absolu. Mais, au contraire, à l'horizon de la pensée de Gerz, il y a le vœu d'une intériorisation de l'art, d'une intimité de l'art à l'artiste, d'un être-art de l'artiste qui ne se distinguerait pas de son œuvre et par rapport à quoi toute extériorisation, sous forme d'objet ou de livre, est une faillite: « Il faudrait non faire de l'art, mais être de l'art⁶. » L'originel, dont l'art nous éloigne tout en se nourrissant de cet éloignement, n'est pas hors de nous, mais en nous. Aussi un livre comme *Die Schwierigkeit des Zentaurs* est-il d'abord « un document personnel, même dans sa version typographique » (§ 401). Mais il concerne personnellement quiconque car une des convictions de Gerz est que « peut-être le plus intime est aussi le plus universel⁷ ».

Aura-t-on remarqué que les deux volets de ce chapitre en diptyque, le sériel et le narratif, ont, avec Hanne Darboven et Jochen Gerz, un point d'arrivée analogue? un point de sortie plutôt, respectivement hors du sériel et hors du narratif, et, des deux côtés, hors du livre. Il n'est guère surprenant que, par ces deux voies différentes, l'analyse ait débouché sur les méditations de Blanchot sur le

« désœuvrement ». Pas plus que « l'absence d'œuvre » ne met en vacance du souci de l'œuvre, pas plus ce que l'on pourrait nommer un « délivrement » n'est une délivrance du livre. Il y va au contraire d'une conscience aiguisée de la nécessité d'aller au bout de ce que peut le livre. Aussi bien, d'une interrogation sur le livre comme médium temporel a-t-on buté par deux fois sur le temps lui-même comme sur une limite, non contingente mais essentielle, du livre. Autant dire que la question initiale sur le livre comme forme artistique, de positive qu'elle était, s'est inversée en son contraire, qui la concerne pourtant toujours, serait-ce en négatif: partie de ce que peut le livre, l'étude s'achève par ce qu'il ne peut. Ce sera l'objet du chapitre suivant que de reprendre la réflexion de l'intérieur des possibilités effectives du livre d'artiste, afin de dégager les éléments d'une poétique.

1. Walter Benjamin, « Le Narrateur », *loc. cit.*, p. 145-146.

2. Walter Benjamin, *ibid.*, p. 147.

3. Maurice Blanchot, « L'absence de livre », in *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1977, p. 626. La « dé-scription » correspond à l'*Entschreibung* de Gerz.

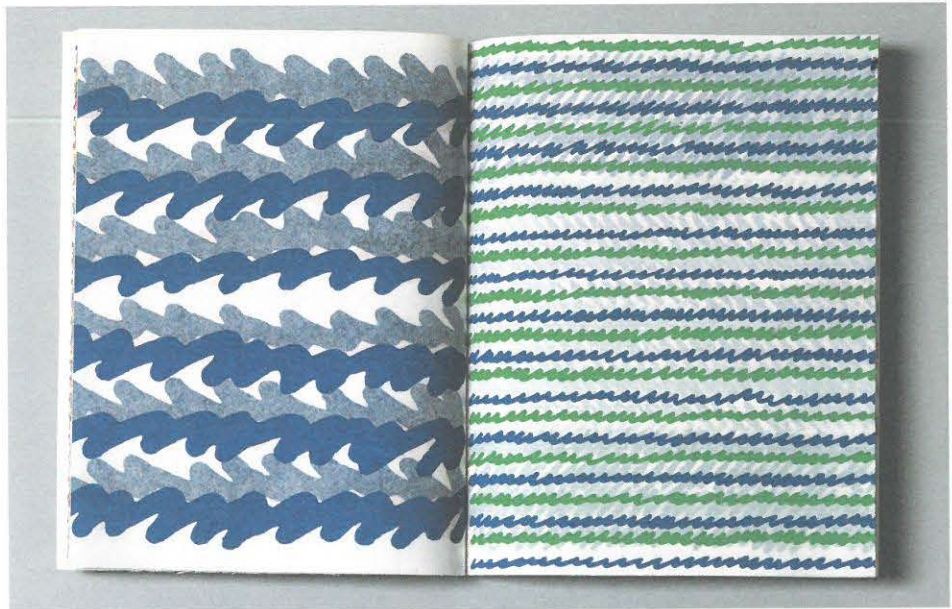
4. Maurice Blanchot, *ibid.*, p. 623.

5. Interrogé, Jochen Gerz nous a dit n'être pas lecteur de Blanchot (28 juin 1994).

6. Jochen Gerz, entretien avec Suzanne Pagé et Bernard Ceysson, *loc. cit.*, p. 4.

7. Jochen Gerz, « Arbeiten aus verwandten Bereichen 1961-1979. Gespräch zwischen Martin Kunz und Jochen Gerz », *loc. cit.*, non paginé.

CHAPITRE 7



UNE POÉTIQUE DU LIVRE

Le nouveau est très ancien¹.
Eugène Delacroix

Où se situe le livre?
– Dans le livre².
Edmond Jabès

C'est de bibliophilie qu'il sera question dans ce chapitre. Non au sens restreint de ce mot qui a fini par désigner le goût des collectionneurs pour les livres précieux ou les éditions originales, mais au sens de l'amour des livres en général, lequel motive l'amour du livre – du livre en tant que livre, du livre comme medium *sui generis* – qui anime les artistes quand ils choisissent de faire une œuvre sous cette forme. Et le premier d'entre eux, Ruscha, si peu conceptuel dans sa relation sensible, presque sensuelle, aux livres: « J'aime tout simplement leur contact [*the feel of them*]. C'est fondamentalement esthétique [*It's basically aesthetic*]. J'aime tout simplement les livres – non pour les collectionner, mais pour les regarder, sentir les pages³. » Cette sensibilité au livre nourrit ceux qu'il crée à son tour. Rien dans l'apparence si neutre, si commune, si évidente, du premier d'entre eux, *Twentysix Gasoline Stations*, ne peut laisser deviner que la détermination du format fut, de l'aveu même de l'artiste, un « supplice (*agony*)⁴ »: « J'ai passé des mois à préparer cela. Je me serais épargné bien de la peine en m'en débarrassant. [...] J'ai changé

de format environ cinquante fois chez l'imprimeur. Je ne pouvais me décider. Je ne voulais précisément pas me lancer directement et faire quelque chose spontanément. Je parle de la réalisation d'une œuvre d'art, pas d'autre chose⁵. » Qu'on songe encore au format exceptionnel chez Ruscha de *Dutch Details* (1971): les pages tout en longueur ont été choisies pour pouvoir déployer en photographies juxtaposées les mouvements alternés d'approche et de recul qui permettent de passer du plan général de maisons hollandaises au bord des canaux au gros plan sur une de leurs fenêtres ou inversement, les ponts servant de voies d'accès à l'artiste qui prend les photographies.

Allan Ruppersberg est un autre exemple, allant dans le même sens, d'un travail conceptuel qui s'accompagne pourtant d'une grande attention au livre comme objet spécifique. Il a expliqué comment, dans *Greetings from L.A.* (1972⁶), ce sont les deux cent trente pages blanches du livre qui comptent, non les dix pages de textes dont il est l'auteur et qui pastichent le style des romans noirs à la Raymond Chandler: « Les pages blanches le font apparaître comme un objet.

1. Eugène Delacroix, *Journal*, 8 juin 1850, *op. cit.*, p. 241.

2. Edmond Jabès, « Le Livre des questions », in *Le Livre des questions*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1988, p. 19.

3. Edward Ruscha, cité par Henri Man Barendse, « Edward Ruscha: An Interview », *loc. cit.*, p. 10 (repris dans Ed Ruscha, *Leave Any Information at the Signal*, *op. cit.*, p. 217).

4. Edward Ruscha, *ibid.*, p. 9 (*ibid.*, p. 212).

5. Edward Ruscha, cité par Willoughby Sharp, « "... A Kind of a Huh?": An Interview with Edward Ruscha », *loc. cit.*, p. 30 (repris dans Ed Ruscha, *Leave Any Information at the Signal*, *op. cit.*, p. 64-65). Ruscha, dans l'entretien précédent avec Barendse (p. 10 ou 216), il est vrai plus tardif de huit ans (1983), soutient néanmoins que ses décisions furent le plus souvent « pratiques, simples et faciles ».

6. L'année où est sorti l'album du même titre du chanteur californien Tim Buckley.

Edward Ruscha**Dutch Details**

[Deventer, Pays-Bas], Octopus Foundation
for Sonsbeek 71, 1971.
3000 ex. 11 x 38 cm. 10 doubles pages.

Elles sont là dans un but purement visuel, elles créent un espace physique en quelque sorte¹. » Plus encore que Ruscha dans quelques dessins et estampes, Ruppertsberg a fait de l'objet livre le sujet favori de ses peintures, dessins et installations. Ce qui distingue aux yeux de leur auteur *Greetings from L.A.* de *23 Pieces* (1969) et de *24 Pieces* (1970), minces plaquettes déjà analysées², c'est justement sa qualité d'objet, ce qui signifie qu'« il a des caractéristiques physiques qui sont indépendantes de l'histoire qu'il raconte », en d'autres termes, « un dedans et un dehors³ ».

Même Ben, qu'on imagine plutôt en expérimentateur prolifique de l'imprimé sous toutes ses formes qu'en artiste préoccupé de la spécificité du livre, a édité au nom du « Centre d'art total » de Nice, en 1963, une feuille intitulée *Livre TOTAL*, comportant « 13 propositions pour une nouvelle perception et conscience de l'objet livre », dont l'une invite à utiliser cette feuille imprimée comme jaquette de livre.

Si, d'une part, la création de livres par des artistes s'appuie sur leur expérience des livres en général et si, d'autre part, la conscience de ce qu'est ou doit être un livre d'artiste préside à leur réalisation en tant qu'œuvres, on doit pouvoir dégager de l'examen de certains ouvrages une poétique du livre qui est essentiellement une esthétique réflexive, resterait-elle implicite à leur pratique. Esthétique réflexive dans la mesure où,

en travaillant à partir des codes hérités de la longue histoire du livre, les artistes se livrent *de facto* à une interrogation portant à la fois sur les possibilités significatives du médium « livre » tel qu'ils l'appréhendent et sur les lois du genre « livre d'artiste » tel qu'ils l'établissent. Sur ses limites également, au double sens, interne et externe, des prescriptions matérielles inhérentes au support « livre » et de sa distinction par rapport à d'autres moyens d'expression : autres livres mais aussi autres supports artistiques.

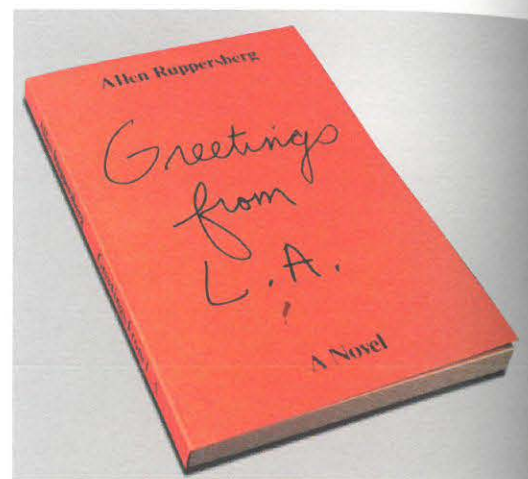
Une difficulté pour l'analyse tient à ce que, à la différence de ce qui se passe dans d'autres arts comme la peinture ou la sculpture, le livre est d'abord pour tous, créateurs et récepteurs, un objet d'usage quotidien. Or, plus souvent qu'il ne se détache de ses traits familiers, le livre d'artiste les reprend, en joue ou simplement les utilise au mieux de ce qu'ils permettent. D'où la discrétion artistique de la plupart des livres de Ruscha, par exemple, et de beaucoup d'autres étudiés dans les chapitres précédents. Leur dimension réflexive a cependant été mise en évidence chaque fois que possible⁴. En d'autres termes, la poétique du livre ne se présente pas dans ce chapitre comme un tout nouvel objet d'investigation. Il reste toutefois à en reprendre plus systématiquement l'étude en privilégiant ceux des livres où la conscience du livre en général et du livre d'artiste en particulier est la plus

Allen Ruppertsberg**Greetings from L.A.: A Novel**

[Los Angeles, 1972].

200 ex. 20,3 x 13,3 cm. 240 p.

Coll. particulière.



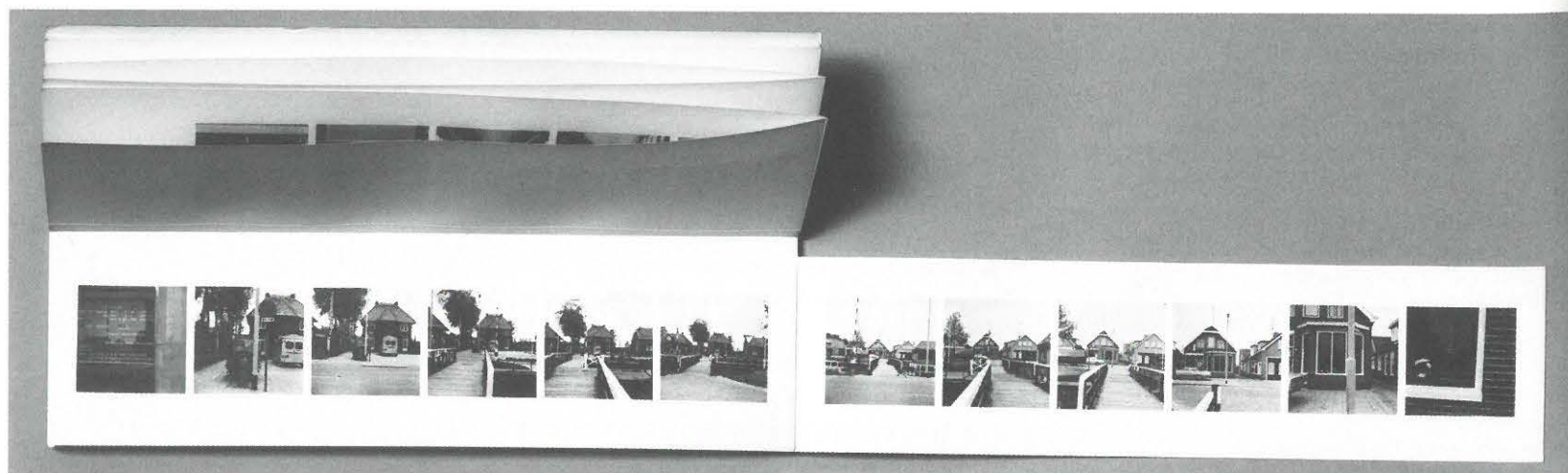
explicite, donc la plus « lisible ». Non qu'elle revête la forme d'une déclaration d'intention, encore qu'il puisse arriver que dans quelques livres figurent de véritables prises de position liminaires sur sa fonction ou sa nature. La plupart du temps, elle passe par la reprise, plus ou moins volontairement décalée, des grandes catégories, facilement identifiables, de la production des livres ordinaires ; ou alors elle transparait à travers

1. Allen Ruppertsberg, « Entretien » par Frédéric Paul, in *Allen Ruppertsberg Books, Inc.*, op. cit., p. 105.

2. Cf. *supra*, chapitre cinquième, § « Artistes collect(ion)neurs ».

3. Allen Ruppertsberg, *ibid.* Un livre tardif, issu d'une installation, est un autre exemple de cette attention à l'objet : *The New Five-Foot Shelf of Books* (2003).

4. Ulises Carrión soutient, non sans quelque exagération, que « tout véritable bon livre d'artiste formule, implicitement ou explicitement, un commentaire critique sur les livres en général ». (« De la critique » (1985), in *Quant aux livres*, op. cit., p. 84.)



la facture du livre et notamment la manière dont couverture, reliure, mise en page et autres éléments matériels tirent parti des caractères distinctifs du livre. Il pourra même arriver que certains créateurs réservent dans leur livre même une part à la réflexion sur les conditions de sa création, ou que, dans quelques cas, l'histoire de la réalisation du livre devienne le sujet du livre.

Quelles que soient les modalités de cette réflexion sur le livre enveloppée dans le livre, elle émerge au croisement d'une familiarité ancienne avec lui et d'une sensibilité à sa nature concrète aiguisée par le projet de l'employer à des fins artistiques inédites. Son examen devrait permettre de reprendre à nouveaux frais la question du livre comme forme en l'élargissant à celle de la « conscience » du livre, telle qu'elle s'exprime dans les livres mêmes et se laisse reconnaître en eux par le lecteur. Dès lors, la forme ne désigne plus seulement la solidarité entre une certaine signification et sa manifestation en livre, mais encore la

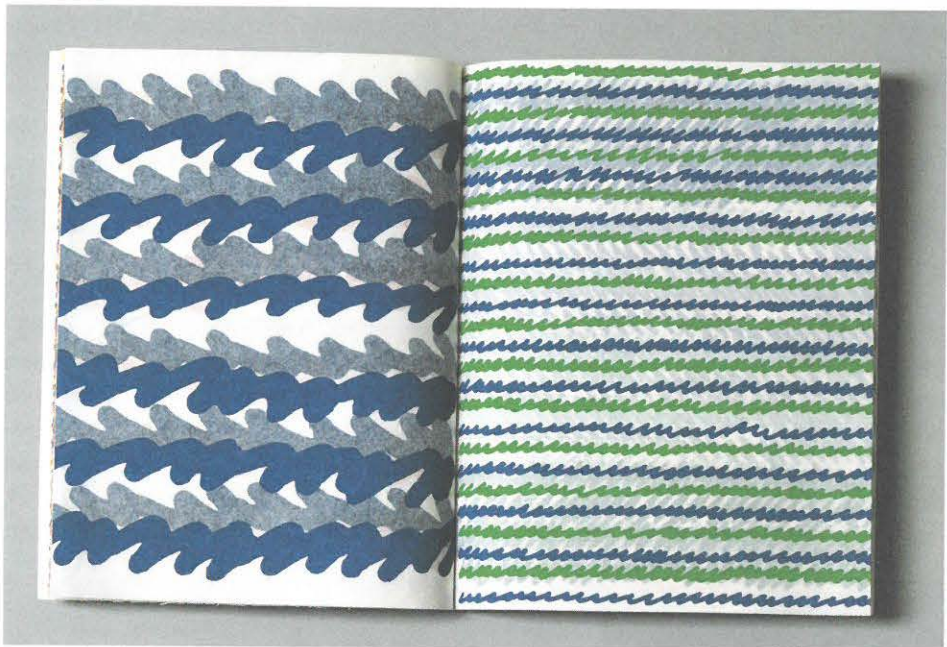
manière dont un livre singulier donne à voir telle conception plus universelle du livre qui préside à celui-ci, et qu'il incarne en même temps qu'il l'offre au regard. Autrement dit, à travers la « poétique » du livre, c'est toujours le livre comme forme dont nous poursuivons l'analyse, en remontant toutefois à ses conditions : conditions de production et de perception, visibles et lisibles, voire tactiles.

BERNARD VILLERS, POUR INTRODUIRE

Le peintre belge Bernard Villers (né en 1939) est l'auteur, l'imprimeur et en général l'éditeur (édition du Remorqueur) de nombreux livres¹, dont le premier remonte à 1976. La continuité directe de ses publications avec son œuvre de peintre rend d'autant plus nette

ces, par exemple. Il s'agit de prendre en considération, d'un point de vue matérialiste, les éléments constitutifs d'un tableau : un châssis et une toile. Ainsi qu'il l'explique, c'est lorsque sa peinture, en se détachant du plan du mur, entre dans l'espace que Bernard Villers commence² à faire des livres. Un événement déclencheur aura été la découverte, à Amsterdam, de la librairie d'Ulises Carrión, Other Books and So³.

Une fois que la peinture s'est rapprochée de la sculpture, mais d'une sculpture où la couleur reste essentielle, elle oblige le spectateur à effectuer un parcours dans l'espace pour la regarder sur plusieurs faces et, de la sorte, elle abolit toute hiérarchie entre ce qui est devant et ce qui est derrière. Or, cette découverte concerne encore davantage le livre : « L'envers vaut l'endroit⁴ », aime à répéter le peintre pour signifier que le verso des pages



la manière dont il prolonge ses travaux sur la couleur et l'espace en des livres qui tous en appellent à ce qui fait qu'un livre est un livre.

Cet intérêt pour le support lui vient d'ailleurs d'une préoccupation à l'origine picturale, du genre de celle qui anime, dans les années soixante-dix, les membres du groupe Supports/Surfa-

a autant d'importance que leur recto ; « volume », le livre a une organisation spatiale propre que le lecteur est convié à suivre au cours de sa lecture. De plus, le parcours que propose le livre requiert les doigts pour tourner les pages : il a donc aussi un caractère tactile, qui peut être plus ou moins accentué, notamment par le choix des papiers.

1. Quarante-sept à la date de son dernier catalogue raisonné (Bernard Villers, Remorqueur éd., catalogue raisonné par Maxime Longrée, textes d'Anne Mœglin-Delcroix, Maxime Longrée, Didier Mathieu, Saint-Yrieix-La-Perche, CDLA/Pays-Paysage, 2003). Celui-ci prolonge le précédent, dont les notices très complètes ont également été rédigées par Maxime Longrée : Bernard Villers, Livres d'artiste, catalogue de l'exposition « Recto/Verso », Ixelles (Belgique), Guy Ledune, 1992. Un autre catalogue des livres, *M wie Maler. B wie Bücher* (Bremen, Neues Museum Weserburg, 1992), rédigé par Guy Schraenen, par ailleurs éditeur de quelques livres de Bernard Villers, est moins utile. Depuis 2003-2004, à l'enseigne du Nouveau Remorqueur, de nombreuses petites publications liées au feuillet de format A4 ont vu le jour, grâce à l'exploration par l'artiste des possibilités offertes par l'imprimante d'ordinateur.

2. Sauf mention particulière, les informations ou citations proviennent d'un entretien de l'auteur avec Bernard Villers, en janvier 1986, à la Bibliothèque nationale.

3. On l'apprend d'un article de Leszek Brogowski, « Bernard Villers : "l'envers vaut l'endroit" », texte pour le feuillet de présentation de l'exposition Bernard Villers, Namur, Maison de la culture, 2010.

4. Bernard Villers, cité par Jo Dustin, « L'exception amuse la règle », in Bernard Villers, *Un peu, beaucoup...*, catalogue d'exposition, Eindhoven, Het Apollohuis ; Braine-l'Alleud [Belgique], Centre d'art Nicolas-de-Staël, 1992, p. 6.

On choisira quelques exemples révélateurs de l'approche du livre par Bernard Villers, en articulant leur analyse autour de l'attention portée par l'artiste à quatre de ses aspects concrets : la stratification des pages, l'agencement des images et des mots, le pliage, le papier.

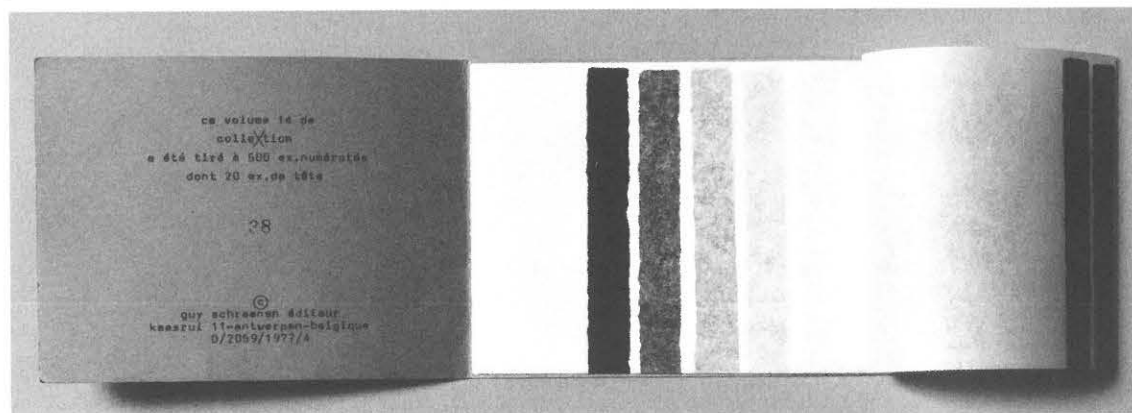
Les premiers livres de l'artiste portent tous sur la couleur : couleurs pures, bien mises en valeur par le tirage en sérigraphie qui permet une impression neutre, en aplats. Dans sa peinture, Bernard Villers cultive le monochrome : « Depuis quelques années, je ne m'intéresse qu'aux couleurs pures et isolées. Je les utilise toutes mais je donne une seule couleur à chaque chose. Ce plaisir que je ressens devant la peinture monochrome remonte à ma découverte des peintres américains des années cinquante et soixante : Rothko, Newman, Kelly¹. » Et Matisse, père putatif de ces artistes du mouvement *Colorfield Painting*. Le premier livre d'artiste à proprement parler, *Traverse* (1976), est un hommage à Matisse sous forme d'une suite de pages aux traits horizontaux de couleurs vives, superposés en lignes droites ou ondulées, plus ou moins larges et plus ou moins serrées. L'artiste raconte qu'il avait primitivement l'intention de recopier des phrases du peintre sur la couleur, mais qu'elles se sont transformées en couleurs, et, plus exactement, en lignes d'une écriture colorée illisible. On notera le point de départ de ce premier livre dans les mots, appelés à disparaître au profit de ce qu'ils signifient pour les yeux. On se souviendra

que le peintre qu'est devenu Villers fut d'abord attiré par la poésie ; et qu'il se demande si son goût du livre ne s'explique pas par une certaine nostalgie de l'écriture. Encore que l'exemple de son père lui ait appris à ne pas séparer les mots de leur visualité sur la page imprimée : « Mon père était écrivain (poète). Il a fait de l'édition. Ses textes étaient édités à compte d'auteur. Il contrôlait l'impression au jour le jour et modifiait ses textes en fonction du résultat typographique². » Des citations de Matisse, il n'en reste qu'une, à la dernière page, qui dit que la couleur n'a de fonction ni représentative ni symbolique : « Quand je mets un vert, ça ne veut pas dire de l'herbe, quand je mets un bleu, ça ne veut pas dire du ciel. » Jusque-là, rien qui ne soit très conforme à l'esprit de la peinture abstraite américaine, tel que Villers en reprend lui-même les réquisits dans son œuvre peint.

Or, ce premier livre, parce qu'il est livre, c'est-à-dire volume stratifié, réintroduit le mélange, la modulation et la profondeur, toutes choses que la peinture de Villers, parce qu'elle est surface colorée, s'interdit³. Et ce, le plus simplement mais le plus efficacement du monde : en utilisant la nature biface des pages, en papier pelure, et leur superposition qui permet que reste constamment perceptible et active cette stratification. Aussi voit-on par transparence les couleurs se combiner, se composer et se décomposer, se sédimenter, se modifier, s'atténuer ou se renforcer. À la dernière page, la phrase de Matisse est imprimée en noir,

au verso, et à l'envers : on ne peut donc la déchiffrer qu'au recto, à travers le filtre fin du papier, la brutalité de l'impression ainsi adoucie, en accord avec la page précédente de lignes de couleurs également visibles par transparence.

À y regarder de plus près, ce livre ne permet cependant de voir que deux ou trois pages superposées à la fois. Il est même une page où le seul jeu du recto et du verso suffit à donner le sentiment de l'épaisseur, parce qu'elle est imprimée partiellement d'un côté et partiellement de l'autre. *Trace* (1977) réalise plus complètement et plus rigoureusement l'idée d'un livre dont la première page ouvrirait sur toutes les autres. Ce leporello est un ruban de papier pelure plié en accordéon dont les huit pages sont imprimées d'une bande noire verticale identique, décalée de telle manière que, le livre replié, les huit bandes viennent se juxtaposer par transparence, sur toute la longueur du premier feuillet, leur couleur virant progressivement du noir franc à l'ombre à peine discernable de la dernière strate en passant par diverses nuances de gris. D'une certaine façon, le contenu du livre se révèle d'un seul coup, à la première page qui en contient pour ainsi dire le sommaire, ou encore la structure. Mais lire ce livre revient, en le dépliant, à en faire apparaître peu à peu la profondeur simplement indiquée et devinée au début, c'est-à-dire à relier la structure à sa genèse. Comme dans la plupart des livres de Villers, le nombre de pages est commandé par la construction-déconstruction de l'image.

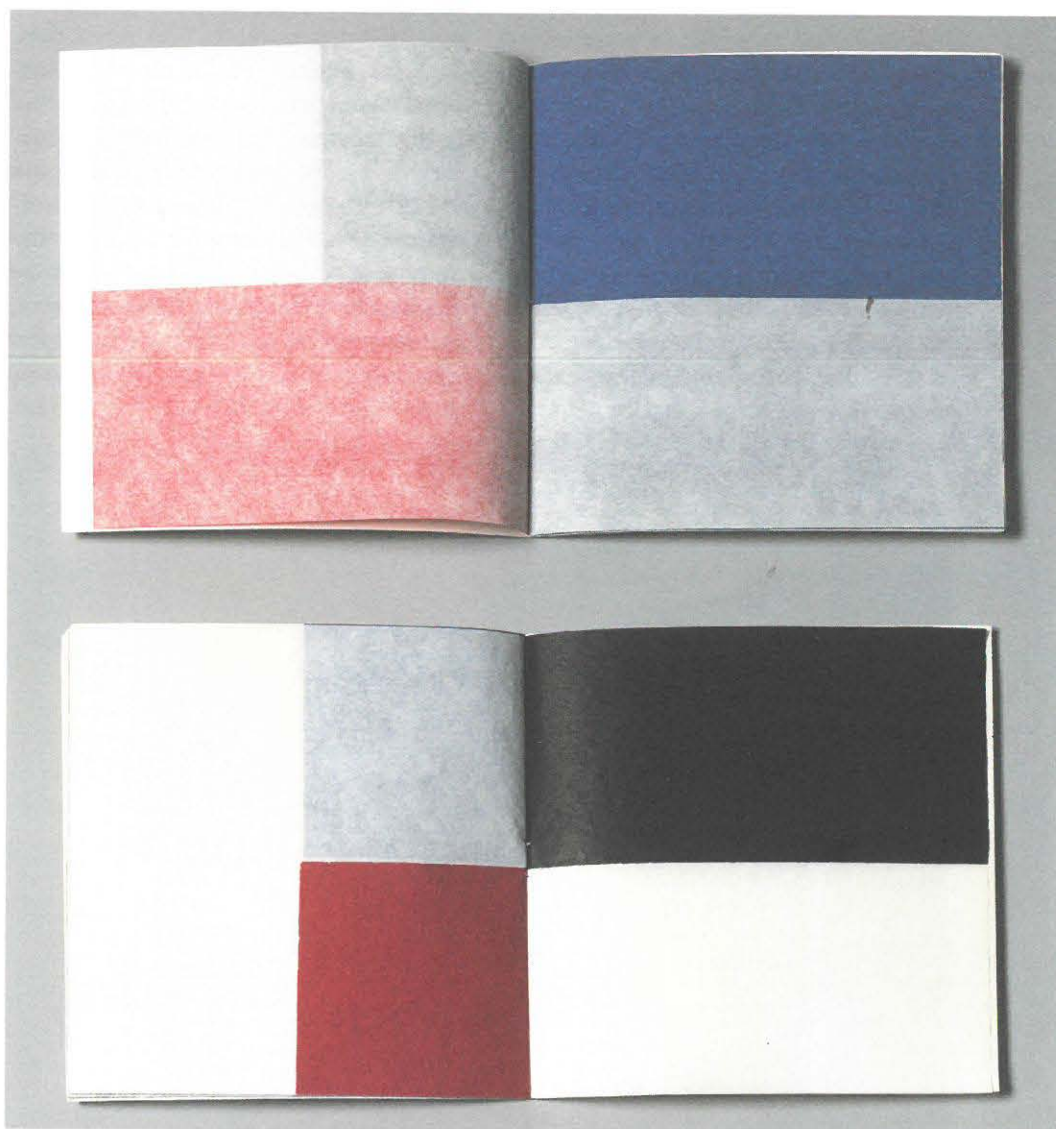


1. Bernard Villers, cité par Bregtje van der Haak, « Bernard Villers, vingt ans de peinture », in *Bernard Villers. Un peu, beaucoup...*, op. cit., p. 16.

2. Bernard Villers, lettre à l'auteur, 13 décembre 1993.

3. Après un moment de relative confusion, cependant, à la fin des années soixante, quand Villers peint sur des voiles et papiers légers. « À cette époque, les toiles que j'utilisais étaient de coton léger : plutôt des voiles que des toiles. Ce qui me permettait de peindre également au recto et au verso de la toile et donc de multiplier par deux l'effet d'une couleur. *Idem* le papier léger. » (Bernard Villers, *ibid.*).

Cet aspect constructiviste, important dans l'esthétique de Bernard Villers, se confirme dans *3/8* (1978). On peut emprunter la description de sa réalisation, moins simple à expliquer que son résultat visuel, au catalogue des livres de l'artiste: « Le petit cahier, carré, est constitué de feuillets rectangulaires pliés en deux. Sur chaque feuillet, Villers a sérigraphié une bande colorée noire, rouge ou bleue, correspondant à un alignement de trois carrés sur les huit que représente une double page. De la sorte, une fois le livre réalisé, chaque page est occupée soit par un carré occupant le quart de sa surface, soit par une bande horizontale occupant la moitié de la page. Lors de la manipulation, un jeu de combinaisons plus ou moins complexe s'établit entre chaque page, son vis-à-vis, ainsi que les suivantes, perceptibles à travers le papier pelure d'oignon¹. » À cela on peut ajouter que, cette fois, c'est le titre *3/8* qui livre succinctement la règle de construction du livre. La fraction mathématique et le caractère systématique de la réalisation de l'ouvrage pourraient laisser penser que le produit fini est entièrement prévisible. En aucune manière. Un livre comme celui que l'on vient de décrire, dont la matière première (papier, impression, couleurs) est maîtrisée et les prémisses (la logique de construction de l'œuvre) calculées, réserve nombre de surprises visuelles, liées à la fois à l'application en partie aléatoire de la règle adoptée (ne serait-ce qu'en raison de l'ordre d'agrafage des feuillets) et aux effets contingents de la transparence. Ce caractère productif de la contrainte est ce par quoi Bernard Villers se sent très proche de l'Oulipo: « Je suis sensible aux décisions très précises de Perec, de



Queneau, de ces artistes qui se donnent de nombreuses règles et qui, dans ces règles, essaient d'être le plus inventifs et créatifs possible². »

À propos d'un ensemble d'œuvres comprenant un livre d'inspiration voisine, dont la proportion mathématique est cette fois fournie par celle qui détermine le rapport entre les trois formats usuels des toiles, *Figure Marine Paysage* (1988), Bernard Villers déclare: « C'est un jeu avec les mesures, les rapports et les couleurs. Dans le livre, par exemple, grâce à l'emploi d'un papier léger, la "marine" rencontre, par un jeu de transparence, le "paysage" et laisse entrevoir le "portrait". Ces rencontres – imprévues – me plaisent. Durant

l'impression je découvre des effets inattendus. J'aime expliquer ou plutôt m'expliquer ce que je fais, c'est pourquoi je m'astreins à une certaine logique, mais ce sont les surprises qui donnent au travail sa dimension poétique. [...] Je répète souvent que j'aime autant la nostalgie chez Schwitters que la rationalité chez Judd³. » Interrogé sur cette surprenante corrélation entre Schwitters le dadaïste et Judd le minimaliste, ainsi que sur une hypothétique parenté de ses livres avec ceux de Sol LeWitt dont la systématisme est plus impersonnelle et la sérialité plus mécanique, Villers répond: « J'aime autant et j'ai appris autant chez LeWitt que chez Judd. Mais je n'ai pas (et le regrette parfois)

1. Bernard Villers, *Livres d'artiste*, op. cit., p. 10. Repris dans Bernard Villers, Remorqueur éd., op. cit., p. 71.

2. Bernard Villers, *Conversation avec Anne-Françoise Penders*, Gerpinnes (Belgique), Tandem, coll. « Conversation avec... », 2003, p. 10.

3. Bernard Villers, cité par Bregtje van der Haak, « Bernard Villers, vingt ans de peinture », loc. cit., p. 14.

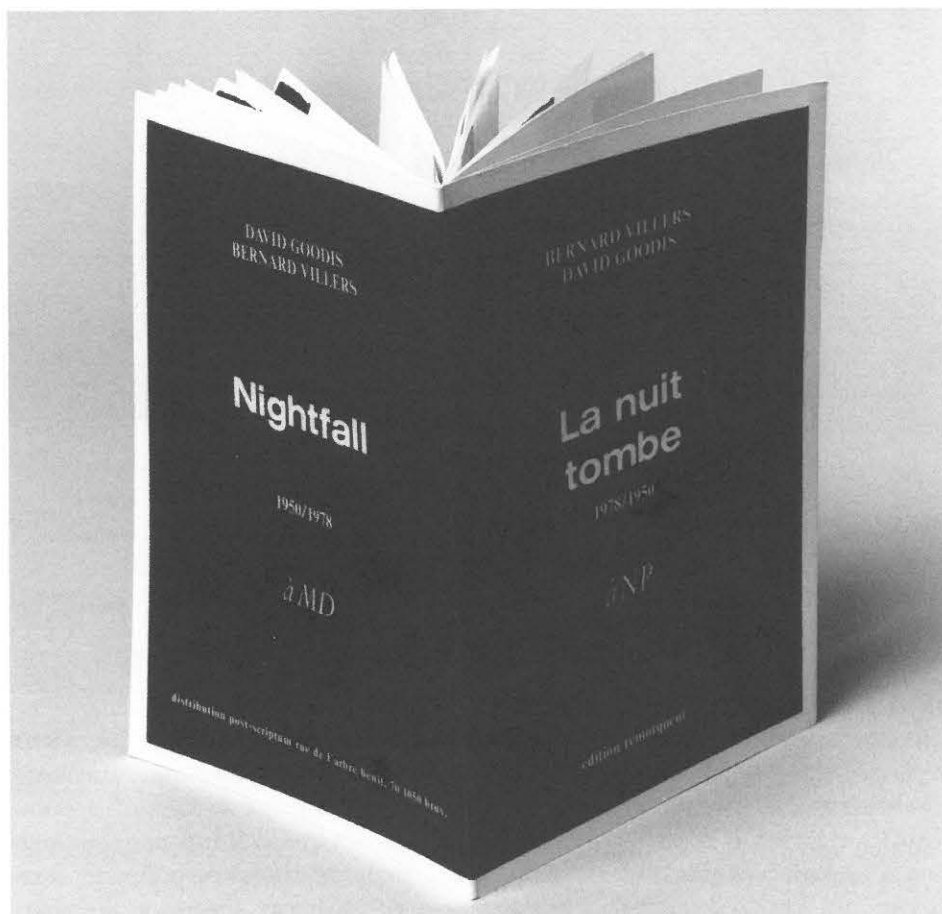
Bernard Villers

La nuit tombe

[Bruxelles], Remorqueur, 1978.

[120 ex.], 21,4 x 15,4 cm. 40 p.

leur radicalité, trop attaché [que je suis] à l'accidentel, à l'imprévu, aux matières vivantes auxquelles je me confronte: papier, coton, lin, bois... C'est un peu ça la "nostalgie", celle des matières premières, des matériaux récupérés, usagés ou simplement ordinaires: Judd fait du neuf avec du neuf. Schwitters du neuf avec du vieux (de l'usagé, etc.). C'est un bricoleur plus qu'un ingénieur. Ainsi suis-je aussi, avec souvent le désir d'être autre: plus distant¹. »



Cette tension entre « l'ingénieur » et « le bricoleur » (réminiscence d'une lecture de *La Pensée sauvage*, de Lévi-Strauss²?) est si perceptible dans les livres de Villers qu'elle est sans doute leur marque propre: chacun d'eux est une tentative d'équilibre entre le peu de matière du livre minimaliste, réduit à une épure de livre puisque le développement du système s'y distingue à peine du déploiement de la structure du livre,

et l'excès de matière du livre-objet, dans lequel le livre s'efface derrière l'objet qu'il est. Ainsi, par exemple, d'un mince fascicule carré de dix centimètres de côté comme *Made in Belgium* (1978): il fut fait, lors d'une performance, avec des fragments de feuilles de papier pelure sérigraphiées par tiers aux trois couleurs du drapeau belge, que l'artiste laissa tomber au hasard et relia tels quels. Tzara utilisa le premier ce procédé pour réaliser un poème dada

sence sensible que les plus lourds dès que les doigts en tournent les pages. D'une radicale minceur, il se stratifie pourtant comme nul autre dès que le regard y pénètre.

Deuxième direction pour une analyse du livre chez Villers: la part du texte et le rapport des images aux mots. On a déjà indiqué, au sujet de *Traverse*, comment les phrases de Matisse s'étaient effacées pour se retrouver formulées en couleurs. On peut supposer que, souterrainement, elles demeurent la règle secrète de fabrication du livre. Mais la phrase restante, imprimée à la dernière page, ressemble plutôt, quant à elle, à une sorte de légende destinée à éclairer l'interprétation du livre, son propos théorique, mais non sa construction. Il en va différemment ensuite. Plusieurs livres de Bernard Villers vont ainsi trouver dans des textes toujours courts la clef de leur développement coloré. Signé conjointement, mais fictivement, de Bernard Villers et de David Goodis, *La nuit tombe* (1978) s'ouvre avec une page, imprimée sur papier opaque, empruntée à l'auteur américain de « Série noire », dans laquelle fourmillent les indications de couleurs, lesquelles sont comme de véritables personnages, acteurs d'une action mouvementée: « [...] Et puis le rouge entra en scène, un rouge éclatant, le capot et les ailes du break de chasse fracassé, le gris dur qui se change en noir, le noir du revolver, le noir qui demeure tandis qu'interviennent de nouvelles couleurs. [...] » Le livre consiste à faire voir au fil des pages la succession de ces couleurs par le truchement de bandes verticales colorées dont l'ordre suit celui de leur apparition dans le texte. Cette fois, on peut soutenir que la fonction de la translucidité du papier, imprimé

1. Bernard Villers, lettre citée. Bien plus tard, Villers a publié un petit livre solaire en hommage à Sol LeWitt: *Sol*, Bru[xelles], Rem[orqueur] Alea, [19]97[-19]98. 100 ex.

2. Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, op. cit., p. 26-27. Nous avons déjà commenté ce passage à propos de Filliou (cf. *supra*, chapitre troisième, § « Robert Filliou, pour introduire »).

sur un seul côté sans que des couleurs successives se superposent jamais, est en quelque sorte de ménager visuellement une transition entre les péripéties colorées que l'on voit s'annoncer au travers du papier. Elle assure par là une certaine continuité narrative, malgré les ruptures introduites de page en page par l'intrusion brutale d'une nouvelle couleur. La translucidité du papier prend seule en charge le fil du récit.

Ce que la page de Goodis fournit, ce n'est pas un texte à illustrer, c'est une sorte de règle trouvée, de loi *ready made* pour le livre. D'une part, elle décide des éléments colorés qui seront combinés et, d'autre part, elle détermine selon quelle séquence ils le seront. Autrement dit, le livre de Bernard Villers tire du texte de Goodis son mode de composition. La contingence visuelle ne naît donc pas seulement *a posteriori*, du résultat peu prévisible de la superposition des pages; elle existe à l'origine même du livre, dans un livre qui le précède, sur un extrait duquel il s'ouvre et dont ici il conserve aussi le titre. Il en conserve aussi la couverture dont la maquette et la couleur noire rappellent celle de la « Série noire » où est paru le livre de Goodis en 1950. Qu'il y ait coïncidence entre le noir de la collection, le noir de la nuit évoquée par le titre et le noir culminant au terme du passage cité ne peut qu'avoir réjoui Bernard Villers. À tout le moins peut-on conclure que le texte liminaire de Goodis remplace *mutatis mutandis* les instructions que les artistes sériels font figurer en tête de leurs ouvrages pour donner au lecteur la formule d'engendrement de leur livre. *Mutatis mutandis* car, là encore, la différence est cependant sensible avec les livres de Sol LeWitt, tout entiers issus d'une décision

calculée de l'artiste, laquelle peut certes produire des effets imprévus, mais ne repose pas sur la combinaison de nécessité et d'aléatoire qu'apporte une règle empruntée.

Toutefois, les choses sont, semble-t-il, un peu plus compliquées: pourquoi la transcription colorée de la page de Goodis s'arrête-t-elle au milieu du livre, lequel cependant continue sur sa lancée, sans règle apparente à première vue? Question qui se pose jusqu'au moment où l'on se rend compte qu'à partir de la deuxième moitié du livre, c'est la même succession de couleurs, le même texte donc, qui sont repris, mais à l'envers, à partir de la fin, comme si cette fois l'on remontait le fil du récit de la conclusion en noir à l'introduction en bleu. Du reste, arrivé à la quatrième de couverture, l'on comprend qu'elle invite à reprendre le livre à partir de sa fin, nouveau commencement. Ne se donne-t-elle pas comme une page de titre, analogue à la première, avec toutefois quelques modifications: intitulé du roman en anglais (*Nightfall*), inversion dans l'ordre du nom des deux auteurs (Goodis y apparaît en premier, avant le nom de Villers) et dans celui des dates des deux ouvrages, changement de dédicace: comme s'il y avait deux livres en un, adossés l'un à l'autre? la traduction et la version originale? De fait, en commençant par la couverture en langue anglaise et en s'arrêtant au milieu du livre, l'on peut « lire » de nouveau la suite des couleurs dans l'ordre que donne le texte.

De là, on cherche à comprendre de plus près comment, pratiquement, le livre est fait. On découvre alors qu'on peut établir une correspondance entre le bilinguisme du livre – au sens propre (anglais et français) et figuré (mots et couleurs) – et son dédoublement matériel, pour ainsi dire. En effet, il est constitué de feuillets rectangulaires en longueur, imprimés deux fois avec la même bande de couleur verticale en vis-à-vis, puis superposés, pliés dans le sens de la hauteur et cousus au pli. Ce

qui fait que la première page du livre, avec bande bleue, se retrouve à la dernière; qu'à la deuxième, en rouge, correspond l'avant-dernière avec la même bande de couleur, et ainsi de suite, jusqu'à la bande noire centrale, apogée de l'épisode, répétée sur chacune des deux moitiés de la double page du milieu, point de rencontre de l'une et l'autre versions. On a donc sinon deux livres en un, du moins un livre en deux parties à feuilleter dans les deux sens: comme une version bilingue illustrée? pour suggérer visuellement que si les mots changent d'une langue à l'autre, les couleurs qu'ils désignent sont les mêmes et sont donc ici inévitablement répétées? Malheureusement, l'hypothèse est rendue un peu fragile dans la mesure où la page de Goodis n'est pas reprise à la fin en anglais, comme l'est le titre sur la quatrième de couverture. On peut regretter cette symétrie imparfaite, d'autant plus que le demi-feuillet correspondant à la page liminaire où figure la traduction en français du texte de l'écrivain est, au terme du livre, inutilement vierge, si l'on excepte le colophon qui pouvait être placé ailleurs, par exemple sur la page d'en face, restée blanche. Le livre aurait ainsi gagné encore en cohérence et en signification¹.

La relation entre les couleurs vues et leurs noms fournira plus tard le sujet d'un autre livre: le texte est celui d'une lettre dans laquelle Van Gogh décrit à son frère les couleurs d'un paysage dans une « correspondance » aux deux sens du terme puisque Bernard Villers leur trouve des équivalents visuels (*Correspondance*, 1992). Ce thème est naturellement un sujet cher aux peintres, et donc à Bernard Villers. Du point de vue d'une réflexion sur le livre, cependant, on privilégiera dans *Correspondance* et dans *La nuit tombe* le rapport qu'ils aident à penser entre les deux thèmes explorés dans le chapitre précédent, la série et le récit, et un troisième, nouveau, le pliage. Non seulement, en effet, un lien de dérivation est établi dans *La nuit tombe* entre les séries de bandes

1. Commentaire de l'artiste à la lecture de ces lignes: « C'est exact. J'avais prévu de reprendre le texte en anglais, mais mes recherches furent infructueuses, les Américains n'ayant pas le "culte" très français de la "Série noire". *Nightfall* n'a pas été réédité depuis 1951. » (Lettre citée.)

Bernard Villers

Spirale in seize

Bruxelles, Remorqueur, 1984.
100 ex. 15,7 x 12,8 cm. 36 p.

Bernard Villers

Mallarmé 1897

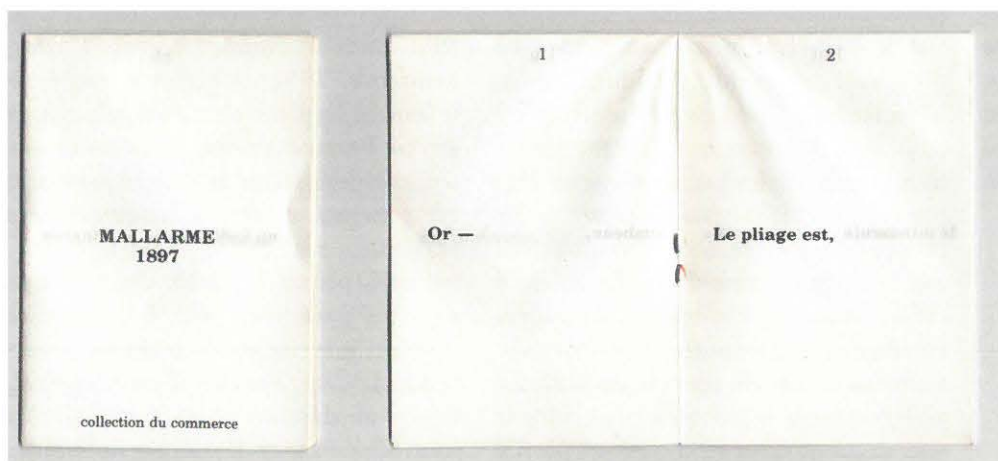
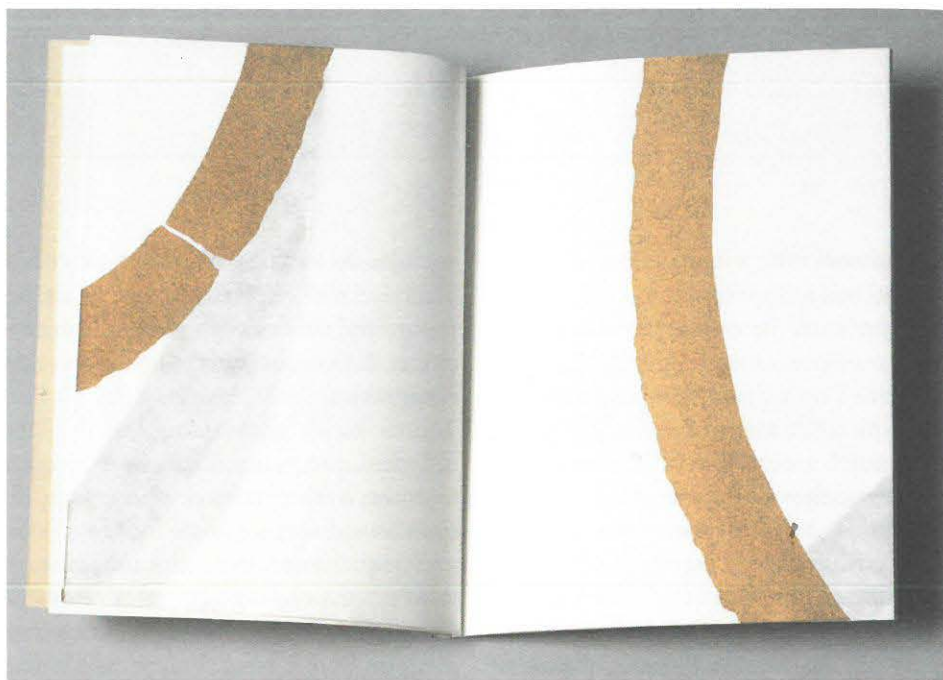
[Bruxelles], Walrus, « Collection du commerce », 1979.
[100 ex.] 10,5 x 7,3 cm. 16 p. non coupées, incluant
la couverture.

colorées et le récit qui en détermine les constituants et la trame de développement ; mais encore, la solidarité du sériel et du narratif se traduit techniquement, on vient de le voir, dans l'opération manuelle du pliage des feuilles qui suffit, matériellement, à faire un livre. D'une autre manière, *Correspondance*, qui peut se déployer en accordéon, exploite les deux fonctions antagonistes du pli : replié, il est instrument du volume et de l'énumération des couleurs dans le récit que constitue la lettre de Van Gogh ; déplié, il est instrument du plan et renvoie à la simultanéité du tableau pour le peintre.

Troisième direction, donc, le pli. Dans ses publications, Bernard Villers concilie le volume et le plan, son sens du livre et son goût des planches imprimées qui lui vient de ses débuts comme sérigraphe professionnel. On sait qu'un livre de qualité est fait de la réunion de « cahiers » cousus ensemble. Chaque cahier résulte du pliage d'une seule « feuille d'imposition » en un certain nombre de feuillets qui détermine le format du livre (ainsi un in-quarto est-il obtenu à partir d'une feuille pliée en quatre feuillets, soit un cahier de huit pages)¹. Or, les livres de Bernard Villers sont souvent réalisés à partir du seul pliage d'une feuille de façon à former un seul cahier cousu ou simplement agrafé. Le titre *Spirale in seize* (1984) fait allusion au format du livre fabriqué à partir d'une feuille pliée de façon à obtenir seize feuillets

ou trente-deux pages. Mais Villers procède à l'inverse des livres ordinaires qui masquent l'opération de pliage. En effet, dans ceux-ci, plusieurs pages sont imprimées sur la feuille dans une incohérence apparente qui se résorbe une fois qu'elle est pliée de façon à constituer le cahier où les pages se suivent dans le bon ordre. Dans *Spirale in seize*, une grande spirale dorée a été sérigraphiée sur une feuille de papier japon, ce dont nous informons discrètement deux vignettes, en noir et blanc, au début et à la fin du livre. Bernard Villers a choisi cette figure pour des raisons non symboliques, mais plastiques, voire pratiques : c'est une forme qui permet, dessinée sur une grande feuille, de traverser chaque carré de chaque future page. Une fois la feuille pliée, le livre qui en résulte ne montre que des arcs de cercle dorés de dimensions inégales, distribués arbitrairement, dirait-on, sur telle ou telle partie de la page, fragments dispersés

de la figure initiale. Ce fascicule fournit un exemple supplémentaire de la façon dont la fantaisie peut surgir de l'application pure et simple d'une logique. On est de plus confronté à un livre qui, en inversant le procédé de fabrication des autres livres, cherche à rendre son « lecteur » conscient des conditions de cette fabrication, c'est-à-dire *in fine* de la réalité matérielle du livre². Et ce, tout en déployant les séductions d'un opusculé particulièrement attrayant en raison de ses courbes richement dorées, mises en page avec nombre de variations (du moins est-ce l'impression du lecteur) sur un fin papier soyeux. On a la démonstration que le pli est au livre ce que le trait est au dessin³ : sa rationalité cachée, son principe de construction, ou son âme – ce qui relie la singularité de chacune de ses parties à la totalité dont elle est membre –, bref, son explication, si l'on peut ainsi le dire de ce qui est en vérité une implication.



1. Un petit livre plus tardif, *Formats* (2007) en fait presque pédagogiquement la démonstration en pliant simplement la feuille de façon à déterminer concrètement les différents formats dont le nom est imprimé chacun à son tour : « in plano » sur la feuille totalement dépliée, « in folio » sur la feuille pliée en deux, « in quarto » sur la feuille pliée en quatre, « in octavo » sur la feuille pliée en huit.

2. Ce que l'on retrouve aussi dans un autre livre, *Lectures* (1982), dont le pliage incite le « lecteur » à tourner le livre en divers sens selon les pages.

3. L'idée nous est suggérée par une exposition collective sans catalogue à laquelle participe Bernard Villers en 1984 et dont nous ne connaissons que le titre : « Un verre, un trait, un pli » (1985).

En faut-il une preuve supplémentaire ? On la trouvera dans un livret inhabituellement sévère, presque didactique aussi. Hommage rendu au penseur et artisan du livre que fut Mallarmé, un fascicule de 10,5 x 7,5 cm, simplement relié par une agrafe et intitulé *Mallarmé 1897* (1979), est aussi une démonstration à sa manière du rôle explicatif-implicatif du pli. On tombe nécessairement sur la page centrale, la seule à s'ouvrir, les autres étant maintenues partiellement fermées par des plis non coupés, comme dans les livres à l'ancienne. Curieusement aussi, cette double page qui est au milieu porte cependant les numéros 1 et 2. On lit, à gauche « Or – » et à droite « Le pliage est, ». On reconnaît le début d'une phrase célèbre de Mallarmé sur le pliage, reprise dans *Divagations*, qui dit : « Or – Le pliage est, vis-à-vis de la feuille imprimée grande, un indice, quasi religieux qui ne frappe pas autant que son tassement, en épaisseur, offrant le minuscule tombeau, certes, de l'âme¹. » Divisée en quatorze tronçons, cette phrase a été imprimée en photocopie sur une feuille de papier offset ordinaire de dimensions courantes (A4, 21 x 29,7 cm), ensuite simplement pliée comme on plie n'importe quelle feuille de papier, de sorte qu'elle forme un petit cahier de seize pages : quatorze fragments, plus la première et la quatrième de couverture avec, d'un côté, le titre,

en l'occurrence le nom de Mallarmé et la date de la citation et, de l'autre, le nom de Bernard Villers et la date de son livre. Comme dans l'ouvrage précédent, au lieu que le pliage de la feuille d'où naît le livre mette en évidence la cohérence de la phrase, il la démantèle, comme il démantelait la forme de la spirale. Encore faut-il ici, pour s'en rendre compte, couper les plis, ce qui montrera que le désordre de la pagination, indépendante de la séquence des pages (dans l'ordre : 5, 8, 13, 4, 9, 12, 1, etc.), procède évidemment du démembrement de la formule. À moins de se fier à la suite des nombres, c'est-à-dire de parcourir le livre en tous sens, il faut, pour pouvoir lire correctement la phrase, enlever l'agrafe de la reliure et déplier entièrement la feuille, imprimée au recto et au verso : remonter du livre à son origine dans la planche imprimée.

Bernard Villers ne cherche pas à changer nos habitudes de lecture, mais, en les contrariant quelque peu, à nous rendre attentifs au dispositif concret qu'est un livre. Mallarmé, à la suite de la phrase citée sur le pliage, oppose précisément ce dispositif à celui du journal, attaché à la feuille, tout en surface et superficialité, « la feuille à même, comme elle a reçu empreinte, montrant, au premier degré, brut, la coulée d'un texte² ». Au contraire, les plis qui font le livre sont pour Mallarmé les gardiens de la profondeur de l'œuvre, de son caractère non immédiat. Ils sont la condition pour que celui qui pénètre dans le livre efface par là-même le spectacle du monde et accède à sa vérité poétique, de l'ordre du secret : « [...] et vainement, concourt cette extraordinaire, comme un vol recueilli mais prêt à s'élargir, intervention du pliage ou le rythme, initiale cause qu'une feuille fermée, contienne un secret, le silence y demeure, précieux et des signes évocatoires succèdent, pour l'esprit à tout littérairement aboli³. » Voilà qui rappelle, de façon certes contournée, quelque chose d'élémentaire quoique négligé : à la différence du journal, mais aussi du tableau, le livre n'est jamais

donné, étalé au regard ; fermé, replié sur lui-même, il a besoin d'être ouvert pour être lu, pour « s'élargir », comme écrit le poète. En ce sens tout livre est un dépliant en puissance⁴. Ce que confirme de son côté Ruscha, en insistant sur le fait que les livres ne sont pas des œuvres à accrocher à la manière des peintures, mais pas davantage des « œuvres d'art ambulantes (*travelling works of art*) » : « ils sont inséparables d'une étagère (*they're tied to a bookshelf*)⁵ », où ils sont rangés fermés.

S'il y a bien une métaphysique du livre chez Mallarmé, dont Bernard Villers récuserait sans doute l'idéalisme, elle repose néanmoins sur une sorte de matérialisme de la connaissance technique du livre, si étrangère à la plupart des écrivains, plus idéalistes qu'ils ne le pensent, soucieux qu'ils sont avant tout d'être publiés plutôt qu'imprimés. Il est vrai qu'ils croient, avec quelque raison, qu'on lit sans voir. On sait quelle efficacité Mallarmé retirera de son attentive familiarité avec les arcanes techniques du livre dans le poème, métaphysique et typographique à la fois, *Un coup de dés* ; poème que le lecteur à son tour ne peut véritablement lire qu'avec une certaine sensibilité à l'art de la typographie⁶. Pas d'abolition du hasard dans l'écriture du texte sans connaissance de la manière dont il se fera livre. Pas d'abolition du hasard de la lecture sans connaissance de la manière dont est fait un livre. Toutes les recherches récentes dans le domaine de l'histoire matérielle des textes sont là pour le prouver et les travaux de pionnier de Roger Chartier ne sont pas si étrangers qu'on pourrait le penser au souci mallarméen du livre imprimé.

Idéaliste, Mallarmé ? Matérialiste, au contraire, quand, loin des spéculations sur la page blanche auxquelles on le confine généralement, il adresse cet avertissement qui sonne comme un rappel au support : « Ton acte toujours s'applique à du papier⁷. » Qu'à notre connaissance il n'ait guère parlé des propriétés spécifiques des divers papiers se comprend dans la mesure où, pour le poète qu'il

1. Stéphane Mallarmé, « Le livre, instrument spirituel », loc. cit., p. 379.

2. Stéphane Mallarmé, *ibid.*

3. Stéphane Mallarmé, *ibid.*

4. Ainsi que le montre plus explicitement encore *Un livre concevable* (2003), dont le texte, emprunté à *La Bibliothèque de Babel* de Borges, n'est lisible que si on le déplie totalement pour retrouver la grande feuille initiale sur laquelle il a été imprimé.

5. Edward Ruscha, cité par Willoughby Sharp, « "...A Kind of a Huh?" : An Interview with Edward Ruscha », op. cit., p. 34 (repris dans Ed Ruscha, *Leave Any Information at the Signal*, op. cit., p. 68).

6. Ce dont témoigne, par exemple, le compte rendu par Jean-Claude Lebensztejn de l'édition du texte de Mallarmé par le collectif Change en 1980 : « Note relative au *Coup de dés* », *Critique*, n° 397-398, juin-juillet 1980, p. 633-659.

7. Stéphane Mallarmé, « L'action restreinte », in « Quant au livre », loc. cit., p. 369.



est, le papier, c'est d'abord la réalité factuelle, tangible, de la page, non telle ou telle qualité de papier. Cette considération est inutile de son point de vue, mais pas, on l'a dit, du point de vue d'un artiste comme Marcel Broodthaers quand il reprend dans une perspective visuelle *Un coup de dés* et qu'il a besoin d'une matière translucide, donc d'un papier particulier¹. Il en va de même pour Bernard Villers: son utilisation habituelle de papiers fins ou diaphanes n'obéit pas à un maniérisme, non plus qu'à un matiérisme, fréquents dans le domaine du livre illustré et du livre-objet. Il est tout bonnement un moyen au service d'un dessein artistique, la solution technique qui permet de traverser la surface de la page et de travailler la profondeur du livre afin d'en tirer les effets de combinaisons visuelles et signifiantes qu'on a décrits. En revanche, le papier est opaque quand la transparence est inutile, voire nuisible comme dans *Mallarmé 1897* où elle desservirait le but du livre qui est de souligner avec le poète que l'on est généralement attentif à l'épaisseur visible d'un ouvrage (le « tassement » des pages), tandis que l'on ne prête pas garde au pliage qui le permet².

Le papier (quatrième et dernière direction dans l'analyse menée ici de la pensée du livre dans la pratique de Bernard Villers) joue donc son rôle au même titre que l'ensemble des éléments qui concourent à la *signification* du

livre. Jusque dans ses qualités tactiles, le papier est choisi en fonction de tout un faisceau d'autres décisions touchant la détermination des couleurs des encres, du format, du nombre de pages, etc., mais aussi bien la sélection des textes quand il y en a. Chacune de ces décisions, dans son ordre propre, sert le propos du livre. Par exemple, la diversité des papiers diaphanes dans les cinq petits « cahiers japonais » de 1992 (*Bleu/Blue*, *Ode/Edo*, *Fenêtre/Fusuma*, *Kyoto/Tokyo*, *Nara/Anar*), tous fondés sur les inversions et échanges qu'annoncent eux-mêmes les jeux de mots des titres. À leur propos, Bernard Villers dit aimer anagrammes et palindromes, jeux de miroir et de réversibilité³. Ainsi du glissement du châssis en T, typique des fenêtres belges, à la structure horizontale des cloisons traditionnelles japonaises, dans *Fenêtre/Fusuma*. Ce sont des travaux autour de l'idée de traversée: le voyage comme un passage, la circulation entre deux civilisations, la transcription de l'écriture idéogrammatique en écriture syllabique. Ils tirent le parti le plus subtil de la translucidité puisqu'elle assume dans ces très petites plaquettes l'essentiel d'une réflexion visuelle sur la traduction, au sens non seulement linguistique mais étymologique de toute espèce de transport ou de transfert. En outre, semble s'attacher à l'utilisation de plusieurs sortes de papiers plus

ou moins fins, plus ou moins blancs, plus ou moins épais, plus ou moins cloqués, la prise en considération de l'importance et de la variété des papiers légers dans la culture et la vie au Japon. D'où une sorte de jubilation à adapter au propos de chaque cahier un papier d'une matière et d'une translucidité légèrement différentes: papier de riz, papier de soie, papier pelure et papier par avion.

Le sens d'un livre inclut aussi ce que celui-ci laisse percevoir, dans ses matériaux autant que dans son sujet, de la signification esthétique que revêt la décision d'adopter ce moyen de création. Une publication de Bernard Villers, *Un peu/beaucoup* (1981), emprunte cette phrase éclairante, extraite d'une lettre d'une amie, Micheline Créteur: « J'apprends, doucement, avec les années, à vivre, dans le relatif, dans le peu, et le dérisoire. » Ce livre sur la force de la

1. Cf. *supra*, chapitre premier, § « Marcel Broodthaers, pour introduire ».

2. Sur le pli dans le livre d'artiste en général et dans les livres de Bernard Villers en particulier, on trouvera des développements complémentaires dans Leszek Brogowski, *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, [Paris], Les Éditions de la transparence, 2010, chapitre « Plis, pages et pliages », p. 213-239.

3. Bernard Villers, *Conversation avec Anne-Françoise Penders*, op. cit., p. 37. Mentionnons aussi un *lepreloire*, qui peut se lire dans les deux sens, recto et verso, et rend hommage au physicien Ernst Mach qui a mis en évidence des paradoxes optiques dont l'un concerne la perception d'un livre ouvert, vu de face ou vu de dos: *Un livre réversible* (1998).

Bernard Villers

Bleu / Blue, Ode / Edo, Fenêtre / Fusuma, Kyoto / Tokyo, Nara / Anra
Cinq « cahiers japonais »,
Bruxelles, Remorqueur, 1992.
[120 ex.], 13,5 x 9,7 cm. 20, 22 ou 24 p.

faiblesse, étrangement plus grand et massif que d'autres, au papier à dessin moins transparent que d'autres, nous importe surtout pour cette confiance, retenue par l'artiste parce qu'elle lui paraît convenir à l'esprit de son travail. (En l'occurrence, il consiste à accompagner chaque membre de la phrase, distingué par une virgule et imprimé seul en rouge sur une page, de deux traits larges d'encre noire qui se succèdent sur les pages, mais qui en réalité sont deux portions complémentaires d'un unique dessin.) Le papier fin est du côté du « relatif », du « peu » et du « dérisoire ». Il participe de la logique d'une œuvre qui produit des livrets généralement très minces et de faible encombrement. Il concourt à la discrétion de publications qui sur un rayonnage passent inaperçus et qu'on ne comprendra jamais si l'on croit qu'un petit livre diaphane, de peu de poids et de peu de signes, prend peu de temps pour être regardé.

Il en va des papiers des livres de Bernard Villers comme il en va de la page noire et du feuillet de papier marbré que Laurence Sterne attribue au livre qu'écrit son héros et narrateur Tristram Shandy. Le papier pelure des fascicules de Villers n'est pas moins chargé de sens que les pages opaques du roman que Sterne, avec d'autres inventions typographiques, fait intervenir à un moment de son récit, à titre d'élément constitutif de l'histoire qu'il raconte. À leur propos, Tristram s'adresse ainsi à son lecteur, *cum grano salis*: « Lisez, lisez, lisez, lisez, mon ignorant lecteur, lisez ou, par la science du grand saint *Paralipomène*, vous feriez mieux, je vous le dis à l'avance, de jeter ce livre aussitôt, car sans *beaucoup de lecture*, par quoi j'entends, Votre Excellence le sait bien, *beaucoup de science*, vous serez aussi

incapable de pénétrer le sens moral des marbrures couvrant la page ci-après (emblème jaspé de mon œuvre) que le monde le fut, malgré toute sa sagacité, de discerner les opinions et vérités encore mystiquement cachées sous le voile de ma page noire¹. » *Cum grano salis* aussi, cet avertissement pourrait valoir pour le lecteur des livres de Bernard Villers.

Une publication plus tardive de l'artiste, consacrée totalement au papier, s'ouvre par la reproduction de ces deux pages de Sterne, la noire et la marbrée, où il y aurait selon Tristram Shandy beaucoup à comprendre, bien qu'il n'y ait rien à lire. *Portraits de papiers* (1992) est composé de doubles feuilles super-

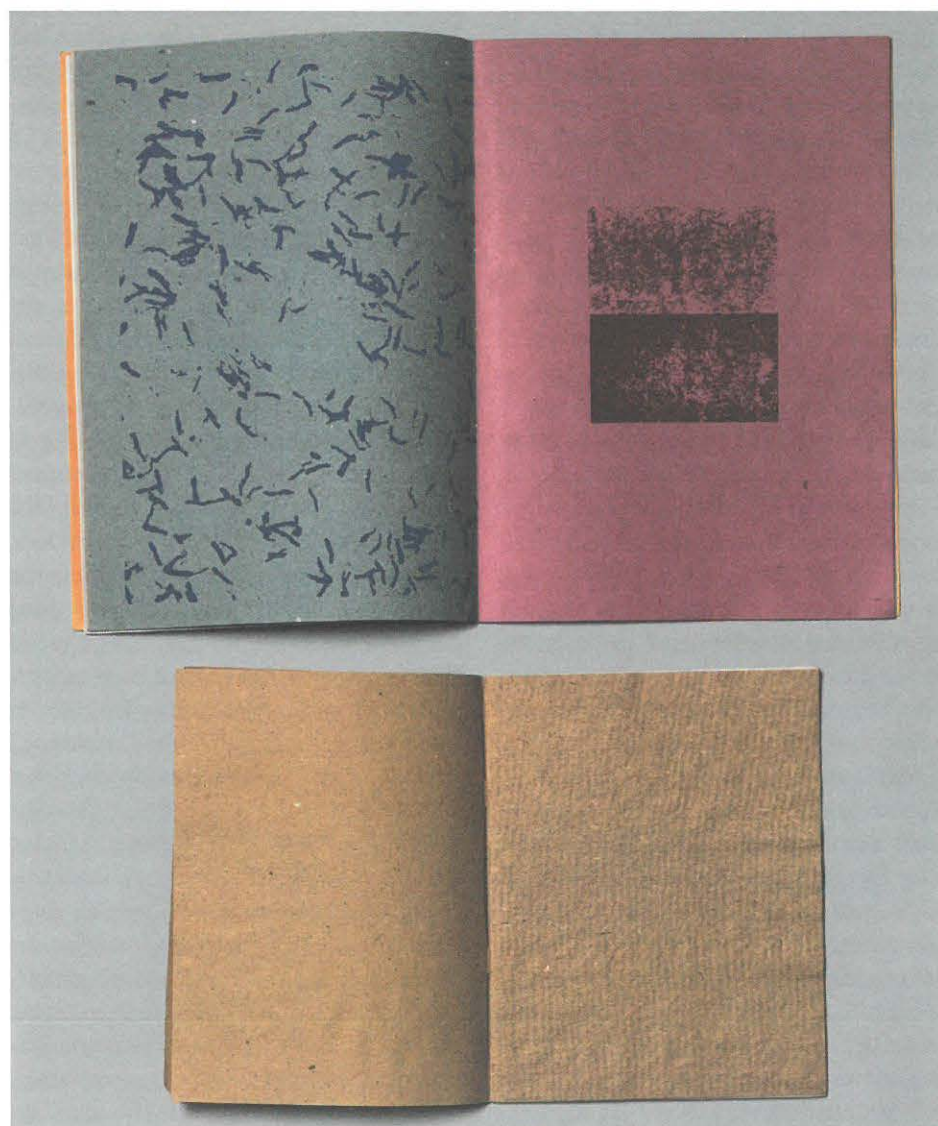
Bernard Villers

Portraits de papiers
Bruxelles, Remorqueur, 1992.
120 ex. 31,5 x 22,5 cm. 28 p.

Luciano Bartolini

Papierselbstdarstellung
Roma, D'Alessandro / Ferranti, 1976.
150 ex. 23 x 18 cm. 28 p.

posées qui, cousues en leur milieu, se répondent de part et d'autre de la reliure centrale. Sur des papiers recyclés épais et opaques, de matières et de couleurs variées, viennent se projeter par impression l'image d'autres feuilles de papier de dimensions inférieures, papiers légers japonais, chinois et népalais, dont le « portrait » sérigraphié en diverses couleurs met en valeur les trames et les grains différents: portraits en profondeur, « radiographies », dit justement l'artiste², où se révèle la nature intime des papiers. Ce livre n'est pas une tautologie, comme l'est, par exemple, un livre apparemment voisin de Luciano Bartolini, *Papierselbstdarstellung* (1976). Ce dernier se réduit,



1. Laurence Sterne, *Vie et Opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, trad. Charles Mauron, préfacé et annoté par Serge Soupel, Paris, Garnier-Flammariion, 1982, p. 214.

2. Bernard Villers, lettre citée.

en effet, à des feuilles reliées de papier brut, de textures et de couleurs différentes. Dans cette « autoprésentation » marquée par l'Arte povera, papier et livre se confondent en affirmant leur affinité matérielle essentielle: le papier est page de livre et le livre n'est que son matériau. Le medium et le support ne se distinguent pas l'un de l'autre. En revanche, dans *Portraits de papiers*, les pages de papiers reçoivent et renvoient les images d'autres papiers. C'est moins une réflexion sur le livre qu'engage alors Villers que sur l'individualité concrète des papiers qui font les livres mais pas seulement les livres, d'autres choses encore, comme les estampes. Ces « portraits » singuliers sont des représentations de papiers – et le pluriel est important – non, comme chez Bartolini, une présentation du papier.

Néanmoins un point commun rapproche les deux ouvrages: l'absence des mots, l'évacuation de l'écriture comme ce qui n'appartient pas nécessairement au livre. Ramené ici à l'élémentaire, papier ou papiers, le livre aurait selon les deux artistes une nature tactile et visuelle trop souvent négligée au profit d'une conception exclusivement intellectuelle du livre. Toutefois, pour Bernard Villers, comme d'ailleurs pour Luciano Bartolini, la nature du livre est également trahie si, à l'inverse, l'intérêt pour l'aspect sensible du livre l'emporte tout aussi unilatéralement, ce qui est le cas de la plupart des livres-objets. Par une excroissance monstrueuse de la matérialité du livre, ces derniers le condamnent à l'insignifiance du « rien à lire » et même du « rien à voir », tant est aveuglante la superficialité de ces objets tout en extériorité et qui symptomatiquement ferment les livres au lieu d'inviter à les ouvrir, ou les figent ouverts à une seule page, toujours la même, plutôt que d'inciter à les feuilleter. Le livre est bien en tant que livre un objet d'un certain genre, et Bernard Villers sait mettre en évidence et exploiter ses propriétés singulières. Pour autant, il ne réifie pas le livresque du livre.

Il est ainsi bien placé pour introduire les analyses de ce chapitre, destinées à montrer que, pour être une condition *sine qua non* de la poétique du livre d'artiste, l'attention au medium du livre ne peut pas devenir une fin en soi. En effet, une attention trop exclusivement attachée à la nature matérielle du livre fait courir le risque paradoxal d'une dénaturation du livre. À hypertrophier ses moyens, on les coupe de leur fonction. Aussi rencontrera-t-on au cours des réflexions qui suivent autant de cas limites que de cas exemplaires. Ce sont parfois les mêmes.

DES LIVRES SUR LES LIVRES (I): REVISITATION DES GENRES

Les artistes créateurs de livres d'artistes aiment les livres: non seulement ils portent souvent une attention quasi professionnelle aux aspects techniques de la fabrication de leurs propres ouvrages, mais, plus fréquemment encore, ce sont de grands lecteurs¹. Par leurs publications, ils ont conscience d'appartenir en un sens au monde du livre et des bibliothèques, même si, par ailleurs, ils sont artistes, peintres ou sculpteurs, plus familiers des galeries et des musées. Ainsi Le Gac: « Quand je suis allé à la Bibliothèque nationale, c'est comme si on m'avait ouvert les portes du paradis. J'étais respectueux. J'étais préparé à ça quand même: je suis collectionneur de livres moi-même; j'ai beaucoup aimé un auteur comme Borges dont c'est le thème central. [...] Encore maintenant, j'ai besoin de lire pour reconnaître le réel. C'est généreux un livre, l'achète qui veut, ce n'est pas encore trop cher, il y a mille façons d'en trouver². » Gerz ou Finlay, il est vrai poètes à l'origine, sont de fervents connaisseurs de la littérature, et le second ne cesse de puiser dans ses lectures les citations qui inspirent ses propres éditions. L'écriture des « définitions/méthodes » de Claude Rutault est de façon de plus en plus évidente imprégnée par la lecture des romans noirs américains et des auteurs français du

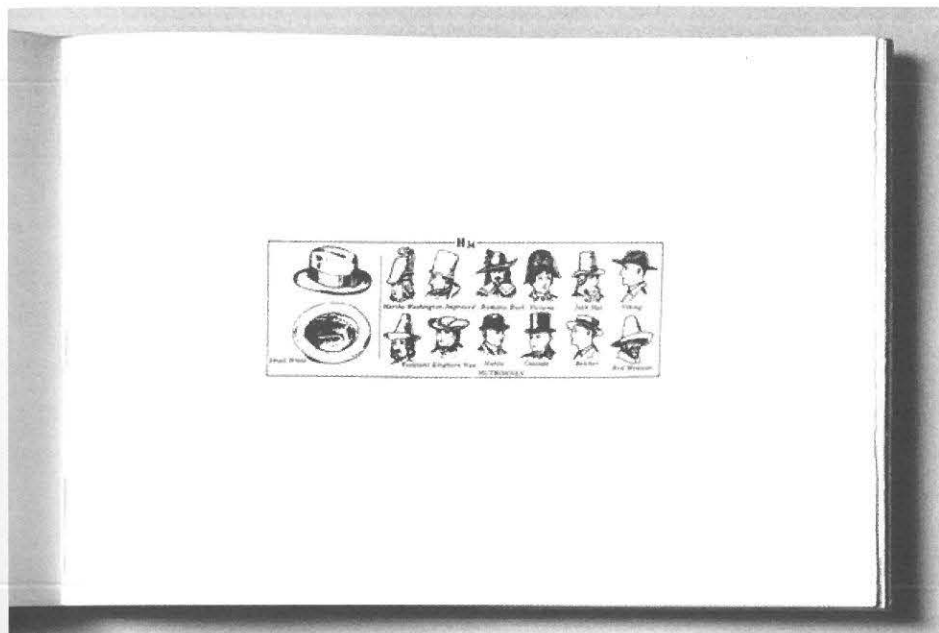
Nouveau Roman. Tom Phillips, dont il sera question bientôt, fut bouquiniste, possède une vaste bibliothèque et collectionne les livres d'emblèmes. Plutôt qu'un atelier à proprement parler, celui de Ruppertsberg est une bibliothèque. Bernard Villers se dit davantage influencé dans son travail par les écrivains que par les artistes. herman de vries travaille non seulement entouré de livres, dans lesquels de nombreux signets de papier attestent lecture et relecture, mais encore chacun a sa fiche bibliographique manuscrite établie dans les règles de l'art. Chopin, Boetti, Boltanski furent heureux d'exposer leurs publications au milieu de livres anciens et de manuscrits enluminés, le premier à la bibliothèque municipale d'Amiens, le deuxième dans la bibliothèque du couvent arménien de l'île San Lazzaro à Venise, le troisième dans celle du monastère de Saint-Gall³. Bien plus, Boltanski rêve d'exposer les archives de sa vie d'artiste comme s'il s'agissait des souvenirs d'une « vie d'écrivain⁴ », avec ses manuscrits, ses cahiers, ses renseignements biographiques, ses secrets, etc. Telfer Stokes, dont les livres ont longtemps été faits exclusivement de photographies, se révèle pourtant un lecteur avide. À la question: « Que lisez-vous? », l'artiste anglais répond: « Tout ce que je peux lire. » Et de citer les ouvrages de Foucault et de Lévi-Strauss, d'insister sur le fait qu'il ne lit plus de roman mais des ouvrages plutôt philosophiques, tout en soulignant la singularité de sa lecture: « J'aime beaucoup lire, mais je ne pense pas que je lis très à fond. Souvent, à

1. Sur les lectures d'une trentaine d'artistes français, on pourra se reporter à notre enquête: *Livres d'artistes. Réponses à la question « Dis-moi ce que tu lis »*, Saint-Yrieix-La-Perche, Pays-Paysage / Centre des livres d'artistes, 2001. Repris dans *Bibliomania 2000-2001*, Simon Morris ed., York (G.-B.), Information as Material, 2002.

2. Jean Le Gac, entretien avec Michèle Thomas et Pierre R. Pontani, « Jean Le Gac, peintre: "Il avait demandé des livres et des couleurs" », *loc. cit.*, p. 8.

3. Boetti et Chopin, en 1993; Boltanski, en 1992 (cf. « Christian Boltanski: A Conversation with Leslie Camhi », *loc. cit.*, p. 205).

4. Christian Boltanski, entretien avec l'auteur, juin 1991.



George Brecht & Alison Knowles

The Green, the Red, the Yellow, the Black, and the White

Préface de Robert Filliou, Bruxelles/Hambourg,

Lebeer Hossmann, 1983.

88 ex. 22,4 x 32,4 cm. 56 p.

mon avis, c'est une sorte de parcours rapide [*scanning process*]. Peut-être est-ce plutôt que je m'introduis dans un livre par la lecture [*I'm reading more into it*]¹. » L'artiste américain Kevin Osborn, dont les livres ne contiennent eux aussi que des images, affirme que ses sources sont pourtant prioritairement dans ses lectures et qu'il lit tout le temps car, dit-il, « il y a plus d'images dans l'écriture », qu'il s'agisse de textes littéraires ou d'ouvrages scientifiques². Ces artistes sont, au vrai sens du terme, des bibliophiles, voire des bibliophages, pour lesquels les livres n'ont pas perdu leur finalité pour devenir des objets de collection.

Cet attachement au monde du livre, largement répandu chez les artistes quoique fondé, on vient de le voir, sur des motifs sensiblement différents, met en évidence ce paradoxe: si les artistes

recourent au livre pour rompre parfois brutalement avec un certain héritage artistique, ils se reconnaissent à l'inverse, vis-à-vis du livre, en position d'héritiers d'un patrimoine, attentifs à la continuité d'une histoire, généralement respectueux d'une tradition qu'ils prolongent à leur façon. Ces deux aspects sont clairement attestés par la réponse de Luciano Bartolini à un questionnaire où on lui demande de rendre compte de son intérêt pour le livre. Il déclare qu'il est pour lui « un objet déjà plein de connotations historiques, mais qui néanmoins se détache plus qu'un autre des exigences structurelles du marché de l'art³ ».

Ainsi puise-t-on dans les livres anciens pour en faire de nouveaux: afin de réaliser leur « Livre des haricots » (*The Green, the Red, the Yellow, the Black, and the White*, 1983), George Brecht et Alison Knowles ont emprunté à une édition assez ancienne (1947) du dictionnaire Brockhaus (*Sprach-Brockhaus – Deutsches Wörterbuch für jedermann*) des planches d'illustrations dessinées, imprimées pour l'occasion à l'encre vert haricot, et ont remplacé certaines des légendes originales par des noms de variétés de haricots venant de la collection d'Alison Knowles, spécialiste notoire dans ce domaine. Par exemple, des chapeaux de toutes formes sont identifiés de manière surprenante dans une planche récapitulative intitulée *Hutbohnen* (« haricots-chapeaux »). En fait, ces interventions, qui ne concernent que quelques mots, sont légères. Leur effet

d'étrangeté est d'ailleurs d'autant plus discret que la plupart des noms de haricots sont inconnus du lecteur. Aussi celui-ci fait-il surtout l'expérience de l'écart créé entre des images d'objets reconnaissables et leur nom inattendu, comme dans un livre en langue étrangère ou codée. Plus rarement, le jeu est aussi intérieur au langage, au passage de l'allemand à l'anglais, notamment lorsqu'une planche illustrant les différentes parties d'une gare (en allemand *Bahnhof*) se retrouve intitulée *Beanhof*. Cette encyclopédie illustrée de l'univers du haricot témoigne autant de la puissance poétique de la monomanie papilionacée d'Alison Knowles que du charme des images des vieux dictionnaires: la substitution des légendes se borne à amplifier leur pouvoir inhérent de dépaysement et de sollicitation de l'imaginaire, ce dont chaque lecteur a fait un jour ou l'autre l'expérience, ici renouvelée pour son plus grand plaisir. Ce qui permet de souligner encore une fois qu'à quelques très rares exceptions près, dont celles de Dieter Roth et des poètes visuels florentins⁴, les créateurs de livres d'artistes sont aux antipodes de la plupart des artistes du livre-objet (ou du livre plus objet que livre à lire) qui, selon le mot de Gilbert Lascault, « dépravent⁵ » le livre de toutes les manières, pas toujours agressives, et *a fortiori* de ceux qui, avec une violence biblioclaste revendiquée, mettent à mal le lisible du livre: ainsi de Gérard Duchêne, lié au début des années soixante-dix au groupe « Textstruction », et qui, plus de vingt ans après, maintient encore: « J'ai fait des livres pour détruire le livre⁶. » Tout au contraire, plutôt que de « biblioclastie », c'est de « bibliopraxie⁷ » qu'il convient de parler à propos des livres d'artistes. Ses manifestations les plus visibles sont de deux ordres: le premier a trait à l'emprunt, plus ou moins distancié, de genres éditoriaux classiques, aisément identifiables comme tels; le second a trait au retraitement d'ouvrages déjà publiés, sur lesquels l'artiste intervient après coup. On donnera dans

1. Telfer Stokes interrogé par Thomas Dugan, dans « Moves and Changes: An Interview with Telfer Stokes », loc. cit., p. 7.

2. Kevin Osborn, entretien avec l'auteur, octobre 1984.

3. Luciano Bartolini, « Statements on Artists' Books by Fifty Artists [...] », *Art-Rite*, n° 14, 1977, p. 6.

4. Pour des raisons évoquées *supra*, chapitre premier, § « De la reproduction de l'art à l'art de la reproduction ».

5. Gilbert Lascault, « Livres dépravés », *Chroniques de l'art vivant*, n° 47, mars 1974, p. 6-8 (repris dans *Écrits timides sur le visible*, op. cit., p. 62-71).

6. Gérard Duchêne, « Dialogue à trois », in Gérard Duchêne, *Les livres*, op. cit., p. 25.

7. Gilbert Lascault, « Livres dépravés », loc. cit., p. 8 (repris dans *Écrits timides sur le visible*, op. cit., p. 70). Proposant ce terme à la fin d'un article consacré essentiellement aux livres-objets, Gilbert Lascault ouvre un champ de recherche à explorer: « Cette bibliopraxie devrait être étudiée dans un texte à part. » On s'y efforce depuis le début de cette étude.

Andy Warhol**Andy Warhol's Index (Book)**

New York/Toronto, Random House, 1967.
28,5 x 22 cm. 68 p.

Claes Oldenburg**Notes in Hand**

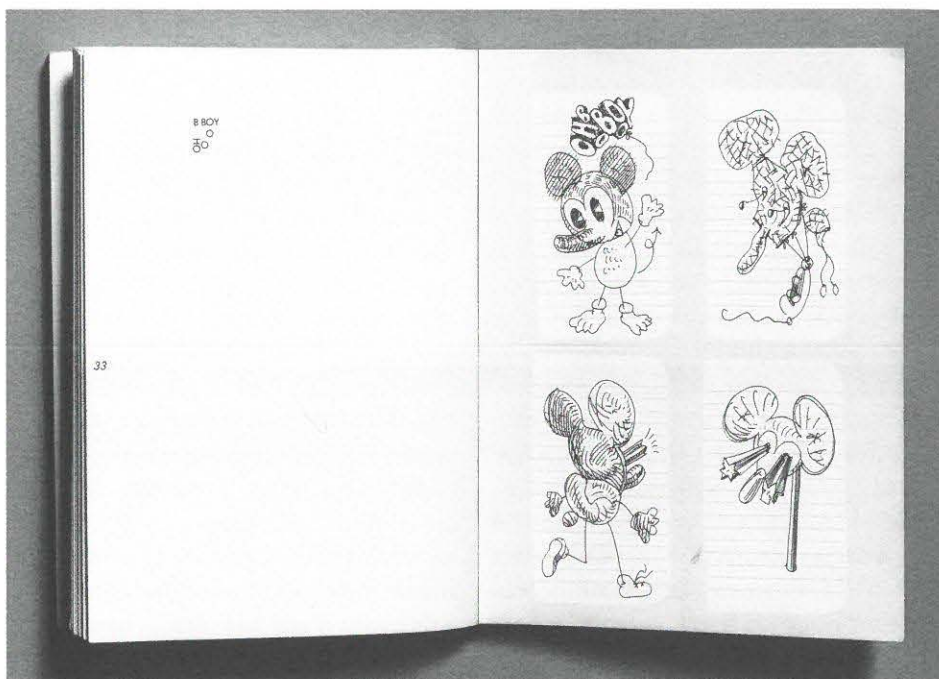
New York, E. P. Dutton & C^o, in association with Petersburg Press, 1971.
14,7 x 10,6 cm. 66 doubles pages reliées à la japonaise.

Dick Higgins**foew&ombwhnw**

New York/Barton/Cologne, Something Else Press, 1969.
[4 000 ex.] 20 x 14,5 cm. 320 p. Coll. particulière.

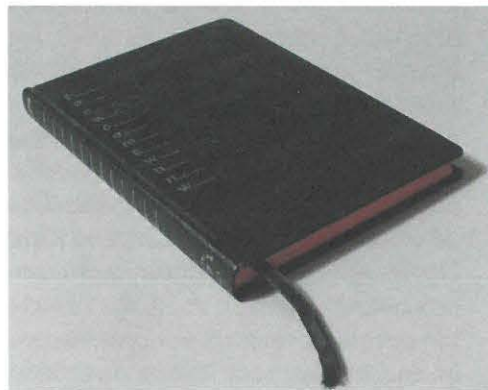
ce point (I) et le suivant (II), quelques aperçus de l'un et de l'autre, de façon à mettre en relief l'originalité de cette pratique du livre, laquelle établit un lien étroit entre convention et expérimentation, tradition et invention, respect et liberté. On prolongera cet état des lieux par une analyse plus approfondie qui opposera deux cas paradigmatiques d'appropriation: Rodney Graham et Tom Phillips.

À quelles fins des artistes comme Les Levine, Pascal Kern, Jaroslaw Kozlowski ou Andy Warhol, entre autres, reprennent-ils des types d'ouvrages très reconnaissables, comme le catalogue de vente, le manuel scolaire, le livre pour enfant, entre bien d'autres dont certains ont déjà été mentionnés ici ou là, par exemple le livre de prières sous l'aspect duquel Dick Higgins a publié ses écrits (*foew&ombwhnw*, 1969)? En dépit des apparences, on est là dans une situation très différente de celle des artistes de l'art narratif¹ dont les publications s'inscrivent dans le droit fil de genres littéraires répertoriés, tels que roman d'aventure ou récit autobiographique; dans une situation très différente aussi de celle des artistes collectionneurs² quand ils publient des traités savants ou



des ouvrages documentaires. Car dans l'un et l'autre cas, leurs livres sont bien, au moins partiellement, ce qu'ils prétendent être. Non seulement leur maquette ou leur aspect ne trompent pas sur leur contenu, mais encore ils aspirent à se confondre avec leurs modèles. Il en va autrement quand, par exemple, en 1967, Warhol inclut dans son *Andy Warhol's Index (Book)* des images découpées qui se redressent sur plusieurs plans lorsqu'on l'ouvre (une boîte de conserve rappelant les boîtes de soupe warholiennes, mais aussi une attaque de château fort et un aéroplane des débuts de l'aviation), ainsi que divers objets à déplier et à manipuler, comme un ballon en caoutchouc à gonfler: l'artiste exploite la surprise née du contraste entre le for-

mat ou les accessoires offerts par ce qui ressemble à un livre pour enfant, amusant autant qu'inoffensif, et les troublantes photographies en noir et blanc du monde nocturne de la Factory dont il présente parallèlement les jeux plus inquiétants et la gaîté sombre. Malgré des emprunts analogues à la littérature enfantine, le propos est plus équivoque que celui, plaisamment provocateur, d'un Dieter Roth dans son *Kinderbuch* (1957), à l'origine effectivement destiné à un enfant, ou dans son *Bok 3b* (1961) de bandes dessinées ou de coloriage³; il est également moins transparent que celui, délicieusement nostalgique, de Claes Oldenburg qui, au début de *Notes in Hand* (1971), réalisé à partir de pages de ses carnets de croquis, se



1. Cf. *supra*, chapitre sixième, § « Raconter ».

2. Cf. *supra*, chapitre cinquième, § « Le modèle des sciences, le modèle du musée ».

3. Cf. *supra*, chapitre premier, successivement § « Aux origines du livre d'artiste » et « De la reproduction de l'art à l'art de la reproduction ».

Jaroslaw Kozlowski**Lesson**

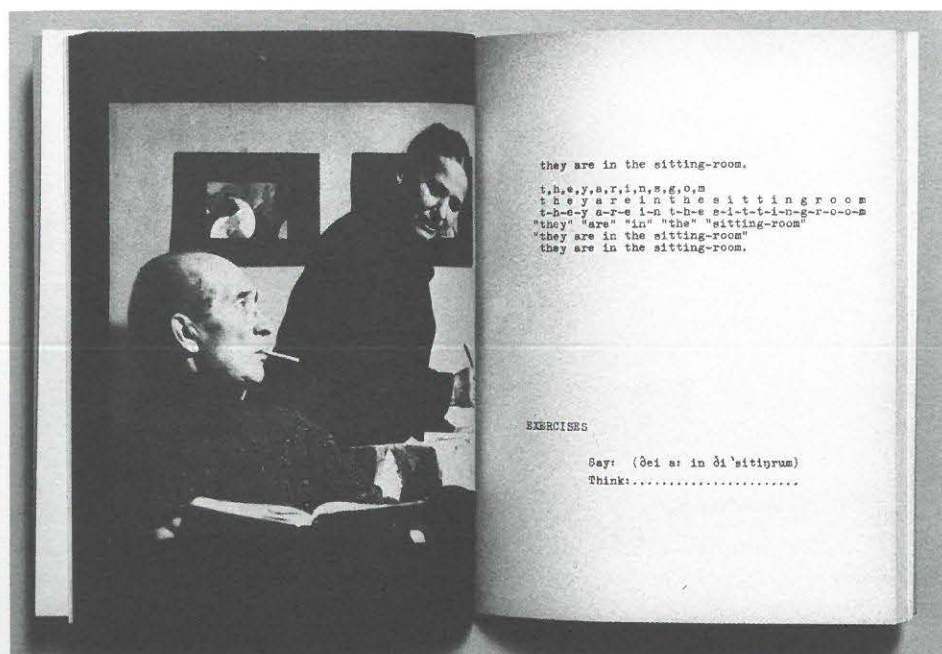
Cranleigh [Grande-Bretagne] / Veracruz [Mexique],
Beau Geste Press, 1975.
400 ex, 21,3 x 16 cm, 100 p.

Les Levine**Catalogue of After Art Services 1974**

New York, 1974.
21,7 x 13,7 cm, 12 p.
Coll. particulière.

Pascal Kern**Usine à Bastos. L'imprimerie n° 1**

[Paris], [1979].
[90 ex.] 32,6 x 25 cm, 16 p.



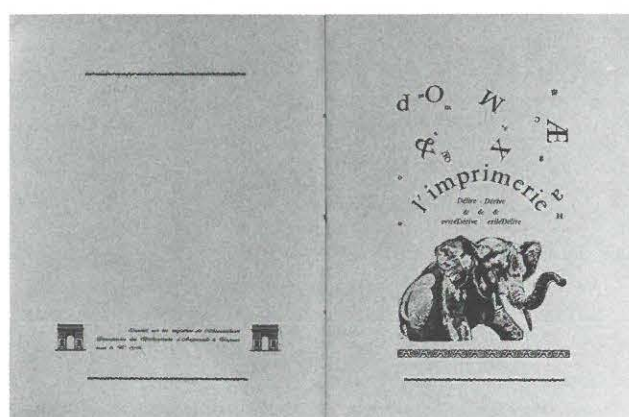
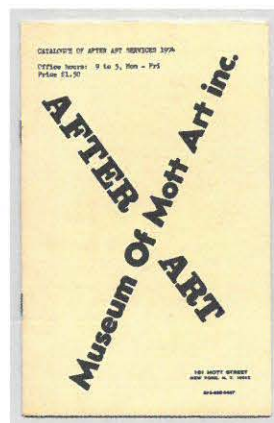
leur tarif, à destination des artistes de « l'après-art » : conseils de jardinage pour artistes du Land art, instructions pour réussir à se faire exposer tout en ne faisant plus d'art ou pour se suicider artistiquement, etc. ; critique, la manière dont Jaroslaw Kozlowski parodie dans *Lesson* (1975) un manuel d'enseignement de la langue anglaise en illustrant et développant jusqu'à l'absurde les exercices fondés sur la répétition de formules vides de sens, dont chacun se termine par une dernière injonction, incongrue : « Pensez..... » Que peut-on encore penser par soi-même après tant de rabâchage décervelant ? Il n'est pas interdit de supposer que ce livre d'un artiste polonais non conformiste fait allusion aux méthodes d'endoctrinement alors en usage dans son pays.

Ces livres, en effet, sont et ne sont pas ce qu'ils prétendent être : ils jouent avec le modèle qu'ils se donnent, non pas toujours pour le contester, mais souvent plus subtilement pour utiliser à leurs propres fins signifiantes les connotations qu'il comporte. Ainsi de *Family* (1977) de Victor Burgin, autre livre sur l'endoctrinement. Il s'agit semble-t-il d'un abécédaire : un paragraphe de texte en gros caractères sur la page de gauche ; une photographie sur la page de droite, légendée d'un verbe isolé et surmontée d'une lettre en minuscule et d'une autre en majuscule. Mais à y regarder d'un peu plus près, des incohérences alertent le lecteur et mettent en doute sa première interprétation : il n'y a que quelques lettres ; elles ne se suivent pas

souvent de ses lectures d'enfant : « Je fus inspiré par le souvenir des *Big Little Books* (bandes dessinées en volumes de mon enfance), de *Struwwelpeter*, des livres de coloriage et autres. » Ni simple goût du jeu, ni simple concession à la mémoire des premiers livres, la référence au livre pour enfant participe chez Warhol d'une stratégie destinée, par la confrontation avec des images en principe peu compatibles avec ce genre – ce qu'accentue le tirage en négatif de certaines photographies –, à déconcerter le lecteur, à interroger le manichéisme de ses représentations mentales, jusqu'à le mettre mal à l'aise.

Ailleurs, une telle stratégie s'appuie, la plupart du temps, sur la discordance entre la forme éditoriale manifeste et le contenu réel, entre la présentation extérieure et la finalité véritable. Aussi fait-elle fond sur les conventions des genres comme sur des révélateurs dont la force poétique, ironique ou critique est fonction de la disharmonie établie entre la référence générique du livre et son contenu spécifique. Dans l'édition des ouvrages ordinaires, une telle dissonance passerait pour la dernière des maladroites : il est généralement recommandé que le livre propose effectivement ce que sa couverture ou sa maquette,

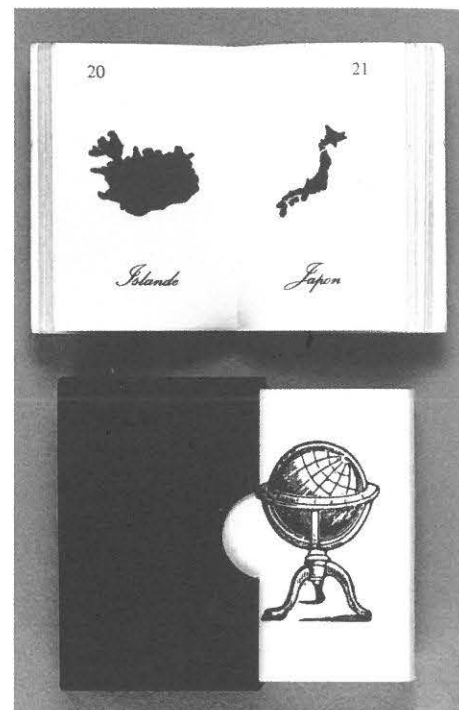
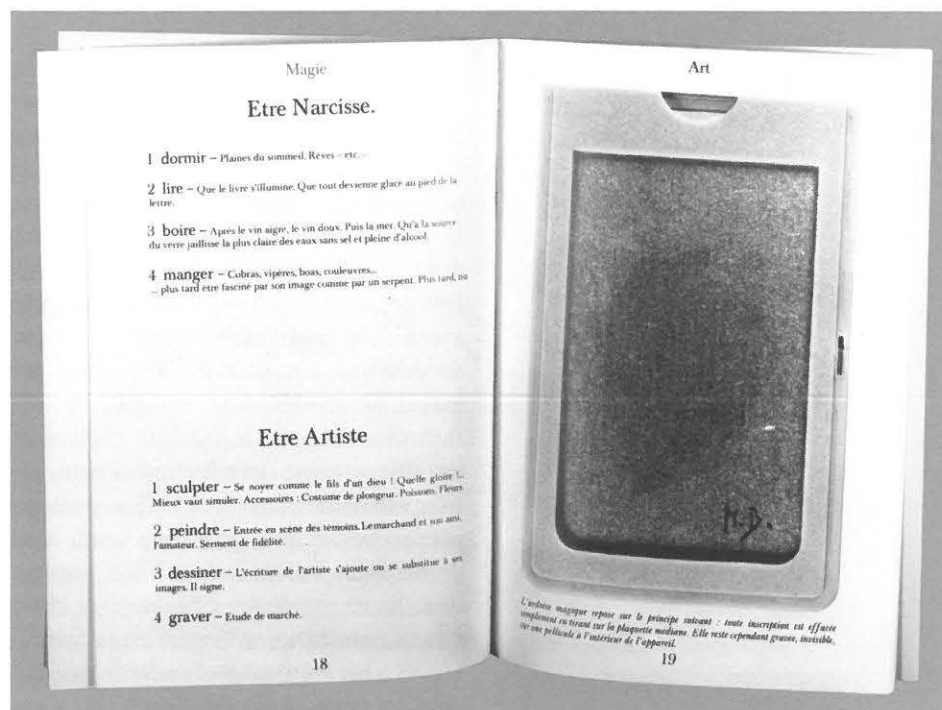
notamment, semblent annoncer. Poétique, la fabrication par Pascal Kern d'un répertoire factice de caractères d'imprimerie d'une fonderie des années 1900, composé à l'aide de la récupération de vieilles polices (*Usine à Bastos. L'imprimerie n° 1*, 1979), ou la réalisation d'un mince catalogue publicitaire qui, avec de beaux caractères variés et des photographies anciennes, fait de la réclame pour les produits un peu particuliers de l'Usine à Bastos : « Délire – Dérive. Toutes impressions fictionnelles » (*Usine à Bastos*, 1980) ; ironique, le catalogue, d'une austérité et d'une efficacité au contraire très contemporaines, de Les Levine (*Catalogue of After Art Services 1974*, 1974), proposant une liste de services et consultations, avec



Marcel Broodthaers
Magie. Art et Politique
 Paris, Multiplicata, 1973.
 400 ex. 21 x 15 cm. 24 p.

Victor Burgin
Family
 New York, Lapp Princess Press
 in association with Printed Matter, 1977.
 15,5 cm x 15,5 cm. 12 p.

Marcel Broodthaers
La Conquête de l'espace.
Atlas à l'usage des artistes et des militaires
 Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1975.
 50 ex. 3,8 x 2,5 cm. 26 p.

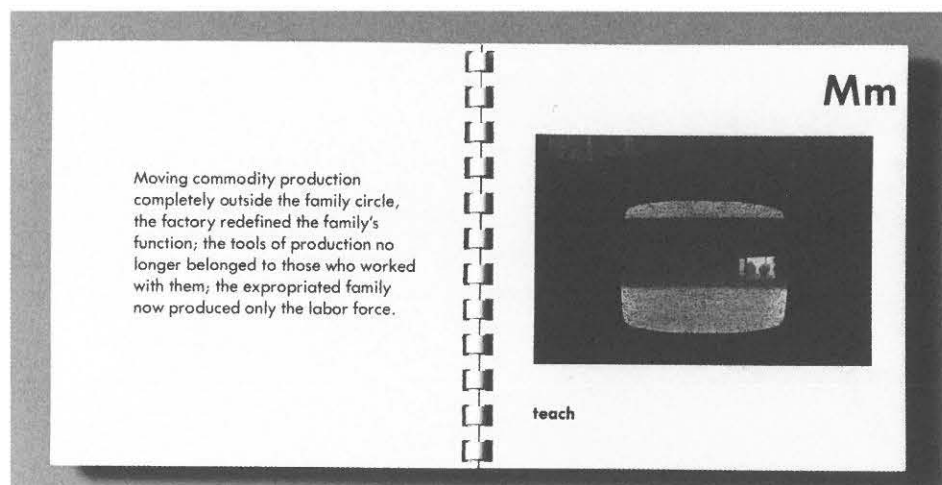


dans l'ordre alphabétique; elles ne sont pas les initiales des verbes placés sous les images. Celles-ci, par ailleurs, n'illustrent pas ceux-là de manière évidente comme elles le feraient dans un véritable abécédaire. L'attention se reporte alors sur le texte de la page de gauche, d'un sérieux inhabituel pour un livre d'apprentissage de la lecture: de courts énoncés retracent schématiquement les étapes de l'évolution historique du rôle de la famille et ses modifications avec l'avènement du capitalisme industriel. On s'aperçoit alors que c'est l'initiale du premier mot, quelconque (un simple article, par exemple), de cet énoncé qui

décide arbitrairement de la lettre mise en évidence sur la page d'en face au-dessus de l'image. C'est aussi le sens général de cet énoncé qui décide du choix du verbe mis sous les images (*marry, obey, teach*, etc.), lequel évoque toujours l'idée d'une soumission. Dans le même sens, les photographies illustrent diverses modalités du conditionnement des individus dans la société contemporaine: le drapeau américain, une affiche publicitaire, un écran de télévision, etc. Enfin, on découvre que les sept lettres qui font l'objet de cet abécédaire étrange et incomplet sont celles qui forment le mot du titre: *Family*.

Il est important que ce livre, qui dénonce la contrainte de l'endoctrinement, le fasse, au second degré, à travers la référence au genre enfantin de l'abécédaire, par lui-même véhicule de l'idée d'un apprentissage sur le mode du dressage. Il y aurait peut-être un troisième degré, absent du livre précédent de Kozlowski, vraisemblablement non maîtrisé par Burgin car il peut se retourner contre lui: ce livre, aux textes martelés et simplificateurs, aux images trop démonstratives, à la recherche du maximum d'efficacité, est lui-même un instrument d'endoctrinement à destination des adultes. Du moins est-ce le soupçon qui naît à sa lecture. Le lecteur ne peut, en effet, éviter de penser qu'en lisant ce fascicule, il entre dans la logique du dispositif autoritaire que ce dernier exhibe sous la forme de l'abécédaire pour le condamner, mais que l'artiste récupère en fait à son profit, se livrant à son tour à une opération de contre-propagande aussi dogmatique.

À l'autre extrême, un livre de Broodthaers, *Atlas* (1975), tire son sens non de la proximité, mais de la distance qu'il institue avec le modèle qu'il se donne. Dans un volume minuscule (4 x 2,5 cm), sont représentés, à raison d'un



[Dieter Roth]

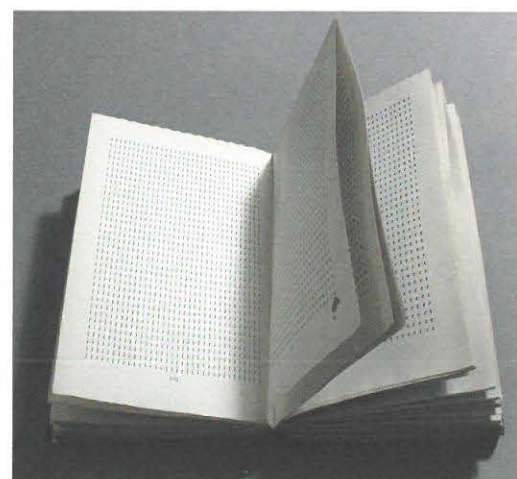
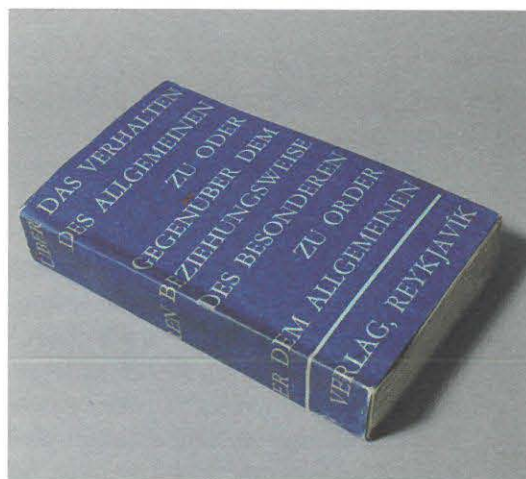
ÜBER DAS VERHALTEN DES ALLGEMEINEN ZU ODER GEGENÜBER
DEM BESONDEREN BEZIEHUNGSWEISE DES BESONDEREN ZU ORDER
GEGENÜBER DEM ALLGEMEINEN

Ein Essay, Reykjavik, Verlag, 1972.

200 ex. 22,5 x 13,7 cm. 496 p.

Coll. particulière.

par page et rangés par ordre alphabétique, trente-deux pays ou régions du globe, d'« Afrique du Nord » à « Zaïre ». Réduits à leur silhouette noire en ombre chinoise, ils sont ramenés à une portion d'espace équivalente sur la page, quelle que soit leur superficie réelle. Cet atlas sans unité d'échelle, sans information géographique, qui ne restitue de quelques pays choisis que leur configuration, est intitulé sur la page de titre *La Conquête de l'espace* et sous-titré *Atlas à l'usage des artistes et des militaires*. Qu'ont donc en partage artistes et militaires ? En face, une aigle éployée permet de répondre à cette interrogation, qui évoque l'impérialisme des armées depuis les Romains jusqu'aux Prussiens et à Napoléon, mais aussi le « Département des Aigles » du musée fictif d'art moderne créé par Broodthaers en 1968. Il y a bien pour l'auteur de *Magie. Art et Politique* (1973), opuscule polémique contre Beuys, une géographie commune aux artistes et à l'armée, celle de l'annexion et de la domination d'un espace. L'art est un terrain de manœuvres, et l'œuvre, un moyen pour l'artiste d'établir sa suprématie sur un territoire : « Il faudra reconnaître, écrit ailleurs Broodthaers, que les Arts Plastiques [...] ne constituent qu'un champ d'application propre à quelque manœuvre de style plus militaire que savant¹. » Le format miniature de ce prétendu atlas apporte de lui-même le démenti de la dérision à son propos affiché : aider artistes et militaires à exercer leur volonté de puissance. Certains pays sont d'ailleurs vraisemblablement plutôt réservés aux artistes (l'Autriche, par exemple), d'autres aux militaires (le Zaïre, ex-Congo belge, ou



l'Afrique du Nord). Ajoutons à cela que certains éléments surannés, telles les silhouettes dentelées des pays – version esthétique de la géographie comparée –, les anglaises utilisées pour l'impression de leurs noms et la vignette d'illustration vieillotte représentant une mappemonde sur la quatrième de couverture, contribuent à accentuer le contraste avec le titre, *La Conquête de l'espace*, lequel, au début des années soixante-dix, quand Broodthaers conçoit son livre peu de temps avant de mourir, évoque moins des annexions territoriales que le récent essor des explorations interplanétaires dans le contexte de la compétition entre grandes puissances de l'Est et de l'Ouest.

Cet anti-atlas qui tient dans le creux de la main, cet opuscule élégant ne peut être, malgré son sous-titre, une arme au service de l'expansionnisme militaro-artistique. Il évoque plutôt les minuscules livres de prières que les jeunes filles du siècle passé glissaient dans leur gant, et allègue discrètement une conception de l'art dénuée d'ambition impérialiste, du côté de la poésie, de l'humour, de la fantaisie, du rêve et, surtout, de l'absence de prosélytisme grandiloquent : Broodthaers-Offenbach plutôt que Beuys-Wagner, prônait déjà *Magie*. Les images de cet atlas ont été également publiées, à titre posthume comme l'opuscule, en une seule planche du même titre. Mais l'abandon de la forme et du format du livre, en ne gar-

dant de l'atlas que la référence qu'y fait le titre, nous prive d'une grande partie des résonances paradoxales issues de la mise en livre de cette référence au livre, et par là de l'essentiel du sens de l'œuvre, qui naît de l'exploitation de la contradiction entre le genre d'ouvrage annoncé par son titre et l'ouvrage effectivement réalisé.

Aucun des exemples parmi ceux que l'on vient d'analyser ne peut être compris comme une tentative de dénaturer ou « dépraver » les livres. Aucune malignité véritable, aucune perversion ; plutôt des conversions, des mutations et retournements, lesquels se gardent de rompre radicalement avec le modèle : ils y perdraient, on vient de le voir, leur signification, toute de décalages, de dérèglements ou de dérangements des livres premiers. Aux exemples précédents, on peut ajouter celui d'un gros ouvrage de Dieter Roth, de près de cinq cents pages, au long titre aussi abstrait que pédant, *ÜBER DAS VERHALTEN DES ALLGEMEINEN ZU ODER GEGENÜBER DEM BESONDEREN BEZIEHUNGSWEISE DES BESONDEREN ZU ORDER* [sic] *GEGENÜBER DEM ALLGEMEINEN* (1972), soit quelque chose comme : « Sur le comportement du général envers ou par rapport au particulier ou du particulier envers ou par rapport au général ». Sous-titré « Ein Essay », il appartient à une série de six « essais² », autoédités en Islande entre 1971 et 1972, en deux

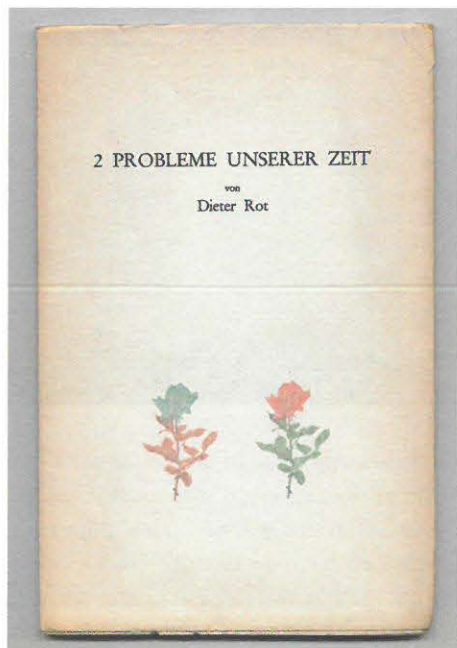
1. Marcel Broodthaers dans « Il parle », in *Actualité d'un bilan*, catalogue d'exposition, Paris, Yvon Lambert, 1972, p. 37 (cité par Birgit Pelzer, « Les indices de l'échange », in *Marcel Broodthaers*, catalogue d'exposition, 1991, op. cit., p. 33).

2. Cf. Ina Conzen, Dieter Roth, *Die Haut der Welt*, Sohm Dossier 2, Köln, Buchhandlung Walther König ; Stuttgart, Staatsgalerie, 2000, n° 61 à 66 (p. 80-83).

Dieter Rot

2 PROBLEME UNSERER ZEIT

Ein Essay, Reykjavik, Verlag, 1971.
200 ex. 21,8 x 15 cm. 48 p.
Coll. particulière.



cents exemplaires, dont le titre annonce une question très sérieuse (comme, autre exemple, *2 PROBLEME UNSERER ZEIT*, 1971), mais dont le contenu ne dit rien. *ÜBER DAS VERHALTEN* [...] parodie un ouvrage philosophique, bizarrement sans nom d'auteur, avec texte de présentation fantaisiste sur les rabats de la jaquette, table des matières, épigraphe, introduction et postface peu compréhensibles, écrites dans un allemand mâtiné d'islandais et de mots inconnus ou surprenants dans le contexte (*shit*, par exemple). Quant aux pages intérieures, chacune est occupée par une seule lettre, en majuscule ou minuscule, ou un seul signe de ponctuation, régulièrement répétés à la manière d'un exercice de poésie concrète, en simulant un pavé de texte. L'attention est cependant attirée par la présence d'une page blanche, ici ou là. On finit par se rendre compte qu'elles servent à séparer les mots que forment effectivement les lettres successives. En les mettant bout à bout, on peut alors reconstruire un texte véritable, pastiche du style emphatique de certains ouvrages philosophiques, qui commence ainsi: « *Manche Menschen haben sich*

Gedanken zu oder ueber dieser oder diese Sache gemacht, [...] ».

Une telle pratique de l'écart par rapport aux lois du genre (livre pour enfant, catalogue de vente, manuel, atlas ou ouvrage théorique dans ce dernier exemple) relève du déplacement plutôt que du détournement. Il y a chaque fois une part d'adhésion aux codifications du genre, parfois de fascination à leur endroit, qui rendent d'autant plus aiguë la pointe poétique, ironique ou critique. Ce sont des livres d'amour ou de détestation de telle ou telle catégorie de livre, usant de tous les degrés entre jeu et sérieux pour mettre en évidence, et parfois briser, la solidarité de telles composantes matérielles avec tels types de significations. Ce ne sont jamais des livres de subversion du livre: s'il leur arrive de mettre en cause les limites singulières d'un genre déterminé de livre, c'est toujours de l'intérieur du livre, jamais pour pousser le livre *comme tel* hors de ses limites. Ainsi Leif Eriksson, pour son premier livre, en 1978, publie-t-il un catalogue raisonné de ses éditions depuis 1976, catalogue précis et sérieux de ses travaux imprimés et de ses multiples, mais absurde dans le détail de certaines informations. La liste des notices descriptives n'occupe que trois pages; une autre page est consacrée à la bibliographie critique, avec une seule référence; un index répertorie ensuite les mots, importants ou non, contenus dans les notices; une page est encore réservée à des notes éventuelles; puis les quatre-vingts pages suivantes du livre sont vierges. Enfin, son titre, *The Waste Paper Act*, suggère le papier gâché ou inutile, qu'on jette à la corbeille: celui de l'œuvre sur papier décrite par le livre ou le livre lui-même? C'est encore Leif Eriksson qui publie en 1984, à l'occasion d'expositions de Cavellini et de Buren, deux monographies d'un genre particulier: de petit format mais épaisses, elles consistent en feuilles de papier de couleur, non imprimées. *A Monograph on*

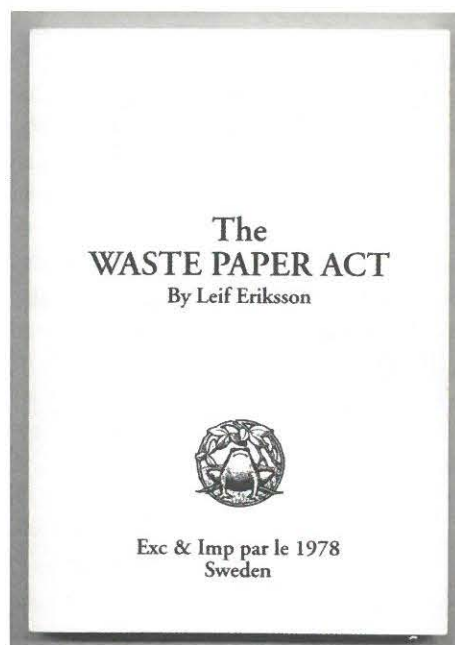
Leif Eriksson

The WASTE PAPER ACT

Björred [Suède], CACLS [Wedgepress & Cheese], 1978.
[300 ex.] 21 x 14,5 cm. 94 p.
Coll. particulière.

Cavellini 1914-2014 [sic] a ses pages coupées en trois horizontalement, aux couleurs du drapeau italien. *A Monograph on Daniel Buren* a des pages de la largeur des bandes de l'artiste, et sa tranche montre une alternance de couches blanches et jaunes.

S'il faut aux livres d'artistes une nouvelle mesure de livre, elle reste toujours un livre: c'est ce qu'un petit dépliant carré de Robert Filliou (*sic*), édité par Dieter Roth, semble avancer quand il se présente lui-même comme un *Livre-Étalon* (1981). Ce lointain hommage aux *Stoppages-Étalon* de Marcel Duchamp en 1913-1914, destinés à montrer la relativité des unités de longueur, rappelle à son tour avec esprit que seul un livre peut mesurer un livre. Comportant vingt divisions de quatre centimètres, il se déplie comme un instrument de mesure (on ne peut dire, un mètre) pliant, à l'ancienne. Son utilisation est ainsi prévue: « Toute littérature – passée, présente et à venir – peut être objectivement évaluée, enfin, grâce au *Livre-Étalon* qui seul permet de mesurer infailliblement les œuvres et d'indiquer impartialement leur (r)apport. » *Apport et rapport*: voilà bien ce que



Leif Eriksson**A Monograph on Daniel Buren**

[Bjärred (Suède)], Wedgepress & Cheese, 1984.
300 ex. 13 x 8,7 cm. 525 p. Coll. particulière.

Robert Filliou**Livre-Étalon**

[S. l.], Dieter Roth, [1981].
4 x 4 cm. Leporello de 18 p.

Leif Eriksson**A Monograph on Cavellini 1914-2014**

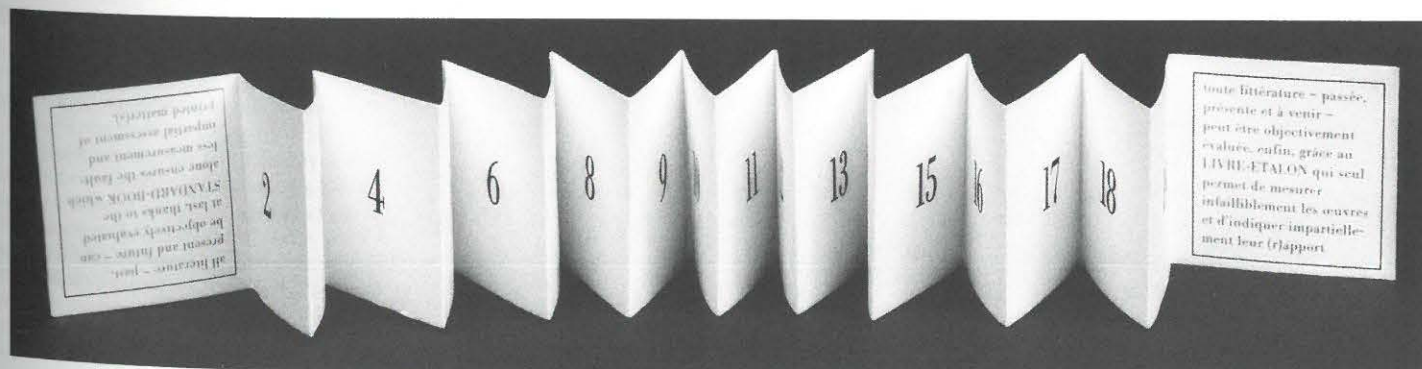
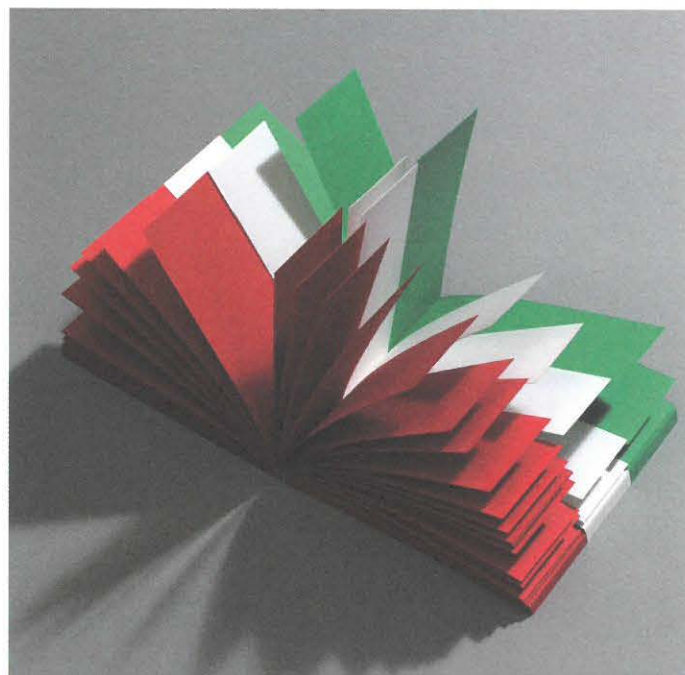
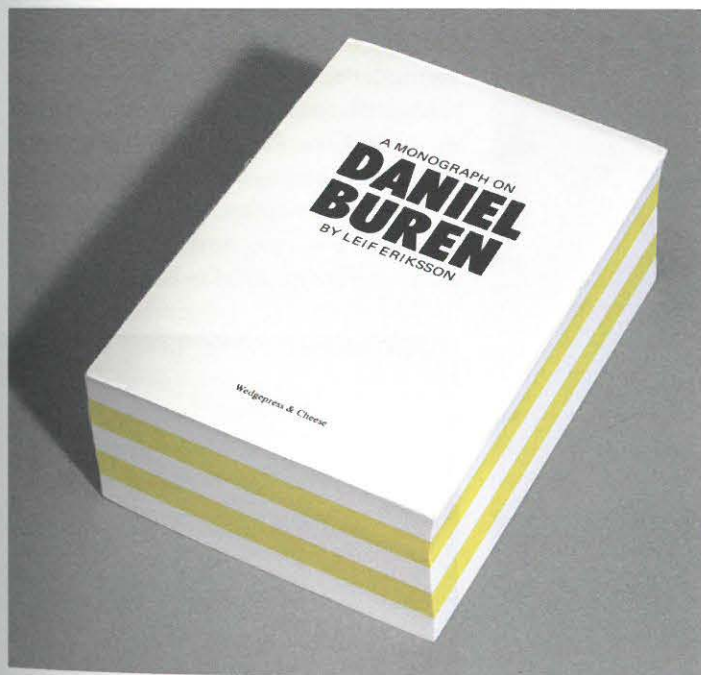
[Bjärred (Suède)], Wedgepress & Cheese, 1984.
300 ex. 10,5 x 10,5 cm. 202 pages coupées en trois
dans le sens de la longueur.
Coll. particulière.

mesurent, avec plus ou moins d'imagination, la plupart des livres d'artistes prenant appui sur tel ou tel autre genre de livre. En d'autres termes, et il est bon d'y insister encore une fois, il n'est nullement question de cette perversion du livre caractéristique du livre-objet, qui sort le livre de lui-même en le ramenant principalement à une surface puisque généralement il interdit qu'on l'ouvre ou empêche qu'on le lise. Si l'on en croit

Jean-François Lyotard, dans une analyse qui prend parti pour le livre-objet, cette réduction du livre à son dehors aurait pourtant un double intérêt. Le premier concerne l'accent mis « sur le contact et le support assurant le contact », au détriment de la fonction référentielle du livre comme « messenger », et a pour conséquence de faire du livre « une surface, qui ne cache, ni ne désigne, et même ne signifie rien¹ ». « Tant pis pour eux », serait simplement tenté de penser quiconque aime les livres pour ce qu'ils sont, n'était le soupçon que Jean-François Lyotard s'intéresse au livre-objet non directement, mais pour l'occasion qu'il offre d'alimenter une certaine pen-

sée philosophique des années soixante-dix, vouée aux apologies de la surface en même temps qu'aux célébrations nihilistes de la mort du sens. L'éloge du livre-objet n'en serait dans ce contexte qu'un avatar. Toujours est-il qu'à l'inverse, les livres dont nous avons parlé renchérissent sur le dessein de signifier, ne serait-ce qu'en pratiquant systématiquement une lecture-réécriture au second degré. Dès lors, ils « désignent », pour reprendre le mot de Lyotard, deux fois : le travail de la référence s'effectue, d'une part, sur les modalités de la signification dans les genres auxquels ils empruntent et, d'autre part, sur la manière dont ils en font dévier

1. Jean-François Lyotard, « La Confession coupée », in Butor, actes du Colloque de Cerisy, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1974, p. 125-126. Ce texte a été en partie publié une première fois sous le titre « Biblioclastes », *Chroniques de l'art vivant*, n° 47, op. cit., p. 9 pour le passage cité.



James Lee Byars

devil

escheneau, the escheneau summer press and temporary travelling press publications, n° 12, 1978.
150 ex. 21 x 14,5 cm. Sans page.

le fonctionnement à leur profit. Seule leur innocence affichée, leur air de ne pas y toucher, est de surface: parfois, ils « cachent » même si bien leur visée propre, en se confondant apparemment avec leur modèle, qu'ils réclament de leur lecteur toute sa vigilance critique et toute sa perspicacité herméneutique.

DES LIVRES SUR LES LIVRES (II):
APPROPRIATION D'OUVRAGES

Le second intérêt de la superficialité du livre-objet serait, selon Lyotard, de récuser la profondeur du livre en niant son épaisseur: « Le "volume" cesse d'être *épais*, sa surface n'est plus là pour ouvrir un espace "intérieur". » De là,

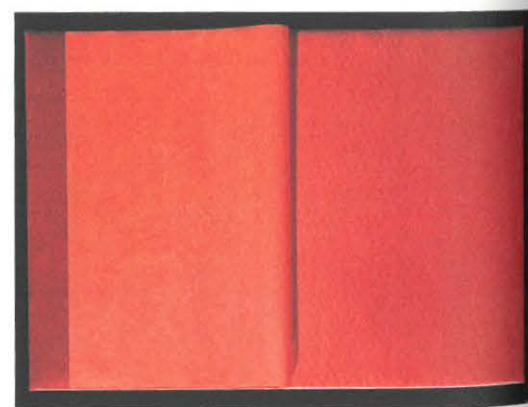
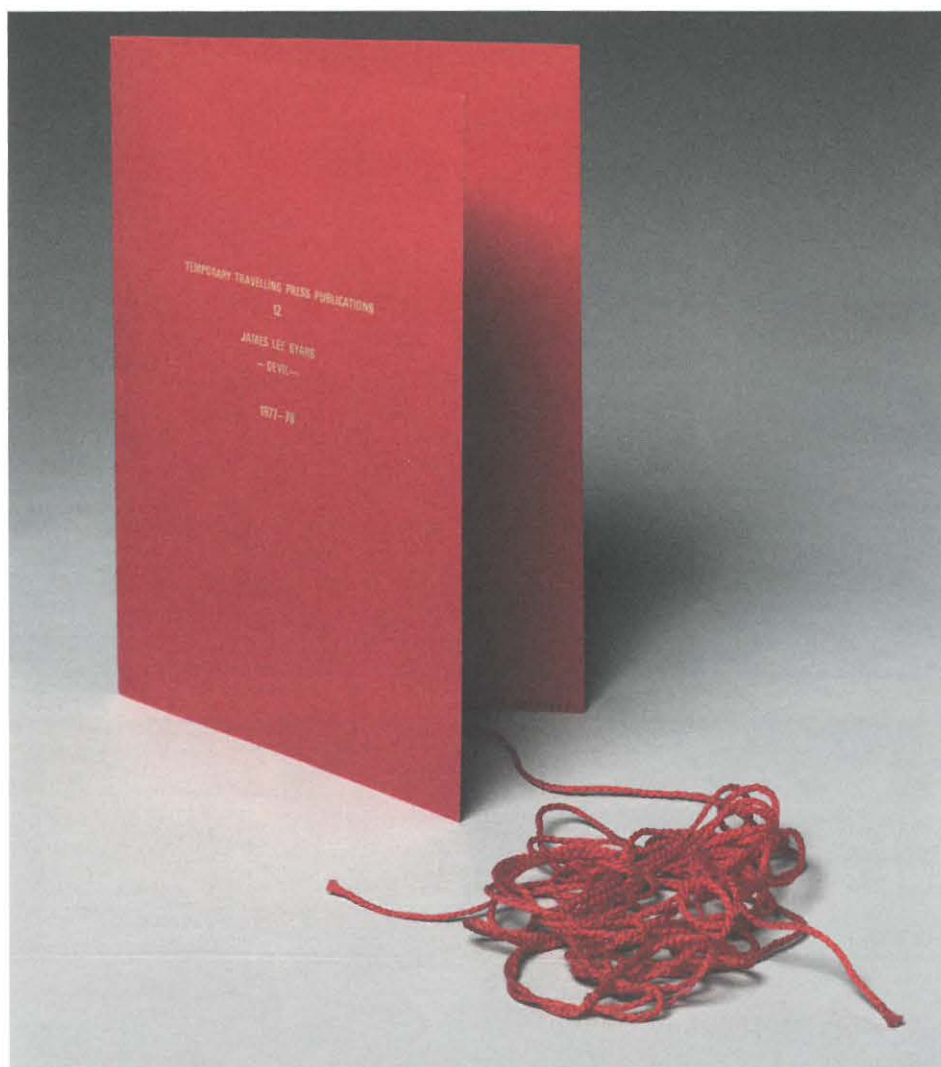
conclut en substance Lyotard, un rapport libidinal au livre comme « peau » et le retour de ce refoulé de l'écriture qu'est le « support », la « surface d'inscription¹ ». À quoi l'on objectera ceci: qu'est-ce qu'un « support » séparé de ce qu'il supporte? Une surface qui s'impose contre ce qui s'y inscrit est-elle encore « surface d'inscription »? Certes, une esthétique particulière (ainsi celle défendue par Supports/Surfaces, notamment) peut valablement explorer cette question pendant un temps, avec les impasses qu'on connaît et les retours en arrière qui s'ensuivent. Mais on ne voit pas comment concevoir sans difficulté des « livres » qui, si l'épaisseur y a perdu toute fonction, sont par là

James Lee Byars

The Play of Great

Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1981.
7 ex. 29,7 x 21 cm. Une page de papier de soie sous une couverture de soie. Coll. MNAM Centre Georges-Pompidou.

même privés de leur « support ». Car il importe d'insister sur cette caractéristique: le support-livre n'est pas, et ne peut être, une surface, comme l'est une toile ou une feuille de papier. Le codex consiste par définition en un empilement de surfaces certes autonomes, mais solidaires, auxquelles leur opacité confère en général un recto et un verso distincts, c'est-à-dire une épaisseur originale, à tout le moins un endroit et un envers également signifiants, ce qui est le début de la profondeur². Quand bien même plusieurs de ses livres semblent se réduire à une seule feuille de papier très fin, protégée par les deux plats d'une couverture généralement recouverte de soie, James Lee Byars les conçoit comme autant d'écrans pour une énigme à déchiffrer ou un secret à partager: question, phrase, mot ou couple de lettres sont imprimés souvent en tout petit corps, à peine lisibles à l'œil nu (*The One Page Book*, 1971), perforés dans le papier noir (*TH*, 1978), ou même invisibles, car mentalement produits par qui ouvre le livre (*The Play of Great*, 1981). Unique en son



1. Jean-François Lyotard, *ibid.*, p. 126 (repris de *Chroniques de l'art vivant*, n° 47, op. cit., p. 10).

2. Significativement, au début de son article, Jean-François Lyotard altère une citation de Klossowski à qui il fait dire, pour introduire à tout ce qui va suivre, et d'abord à l'analyse du livre-objet: « Ma syntaxe, c'est la peau de Roberte. » Or, Klossowski a écrit: « Ma syntaxe est l'envers de l'épiderme de Roberte. » (*Les Lois de l'hospitalité*, Paris, Gallimard, 1965, nous soulignons.) L'épiderme, au surplus, implique sous lui la couche distincte du derme.

Endre Tót

Night Visit to the National Gallery

Cullompton [Grande-Bretagne] / Mexico, Beau Geste Press, 1974.

500 ex. 10,6 x 18 cm. 20 p.

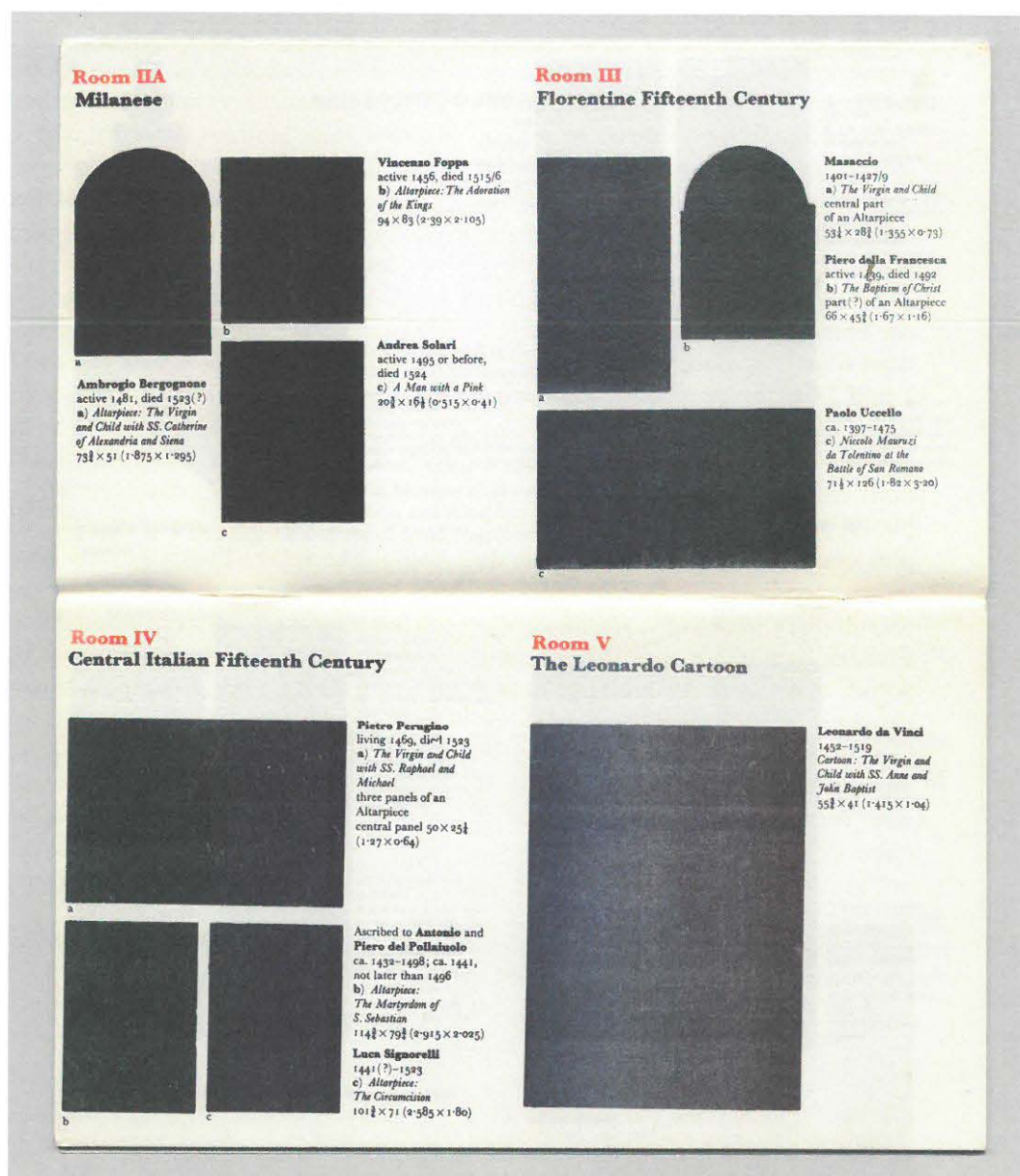
Coll. particulière.

genre, *Devil* (1978) comporte une simple couverture cartonnée rouge: il est vrai qu'entre les deux plats est enroulée une longue cordelette de même couleur, attribut du diable assurément.

Michel Vachey, écrivain et auteur de livres aux frontières du livre-objet, met involontairement en cause, dans la même publication que Lyotard, le matérialisme du pelliculaire et le sensualisme formaliste de celui-ci en les rattachant à ce dont ils sont le symptôme: « La notion de "livre-objet" renvoie au monde de la marchandise et du spectacle¹. »

Tout livre est sans doute plus ou moins marchandise. Mais, seul parmi les livres, le livre-objet se revendique comme objet de spectacle. Curieusement, qu'il se présente ouvert ou fermé, il est en réalité, si l'on suit Lyotard, sans intérieur ni extérieur, donc ni ouvert ni fermé. Ouvert à quoi? fermé sur quoi? Un « volume » sans épaisseur est un dehors sans dedans, un corps sans corporéité. Un livre en surface est un livre sans livrité, un livre hors-livre, un non-livre.

À l'inverse, certains livres d'artistes, en superposant leurs signes à d'autres signes, en surchargeant ou en complétant, voire en réduisant un livre donné pour en faire un nouveau, selon une poétique du palimpseste, de la glose ou du résumé, donnent pour ainsi dire plus de relief encore à la stratification du livre, accentuent son épaisseur, aux sens propre et figuré, creusent leur ouvrage à l'intérieur d'un autre ouvrage, ajoutent la profondeur d'une réécriture qui est



primitivement une lecture, c'est-à-dire une interprétation. Reprendre intégralement des ouvrages déjà publiés, c'est travailler le livre comme un tout: le support n'y est pas dissociable de ce qui y est imprimé, et, réciproquement, l'imprimé n'y est pas dissociable de sa présentation en « volume ». Ce sont des livres entiers qui sont choisis pour être ainsi retraités, non des textes ou images isolés de leur support d'impression, de leur manifestation livresque, comme le seraient des citations. À la lumière de ce qui précède, et à l'aide de quelques

exemples², poursuivons l'analyse des « livres sur les livres » en abordant une seconde catégorie: à la différence de la précédente, les artistes n'y contrefont pas les caractères génériques de tel ou tel type de publication, ils s'approprient un ouvrage déterminé pour le remanier à leur façon. Nous en avons déjà rencontré au cours de cette étude, notamment *Un coup de dés* de Mallarmé revu par Marcel Broodthaers et une nouvelle de Maurice Renard intégralement reprise avec une brève introduction par Jean Le Gac dans *Jean Le Gac/Florent Max*³.

1. Michel Vachey, « L'espace indien », in Butor, *op. cit.*, p. 92. Cf. dans le même sens: « De l'arrière-fait au tiers-monde », *Chroniques de l'art vivant*, n° 47, *op. cit.*, p. 17.

2. Une analyse plus détaillée pourrait s'attacher à retrouver pour les livres d'artistes la typologie des pratiques intertextuelles en littérature établie par Gérard Genette dans *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points/Essais », 1992, chapitre VII.

3. Pour le premier, cf. *supra*, chapitre premier; § « Marcel Broodthaers, pour introduire » et pour le second, cf. *supra*, chapitre sixième, § « Raconter ».

Lamberto Pignotti*Biblia Pauperum*

Roma, Elle Ci, 1977.

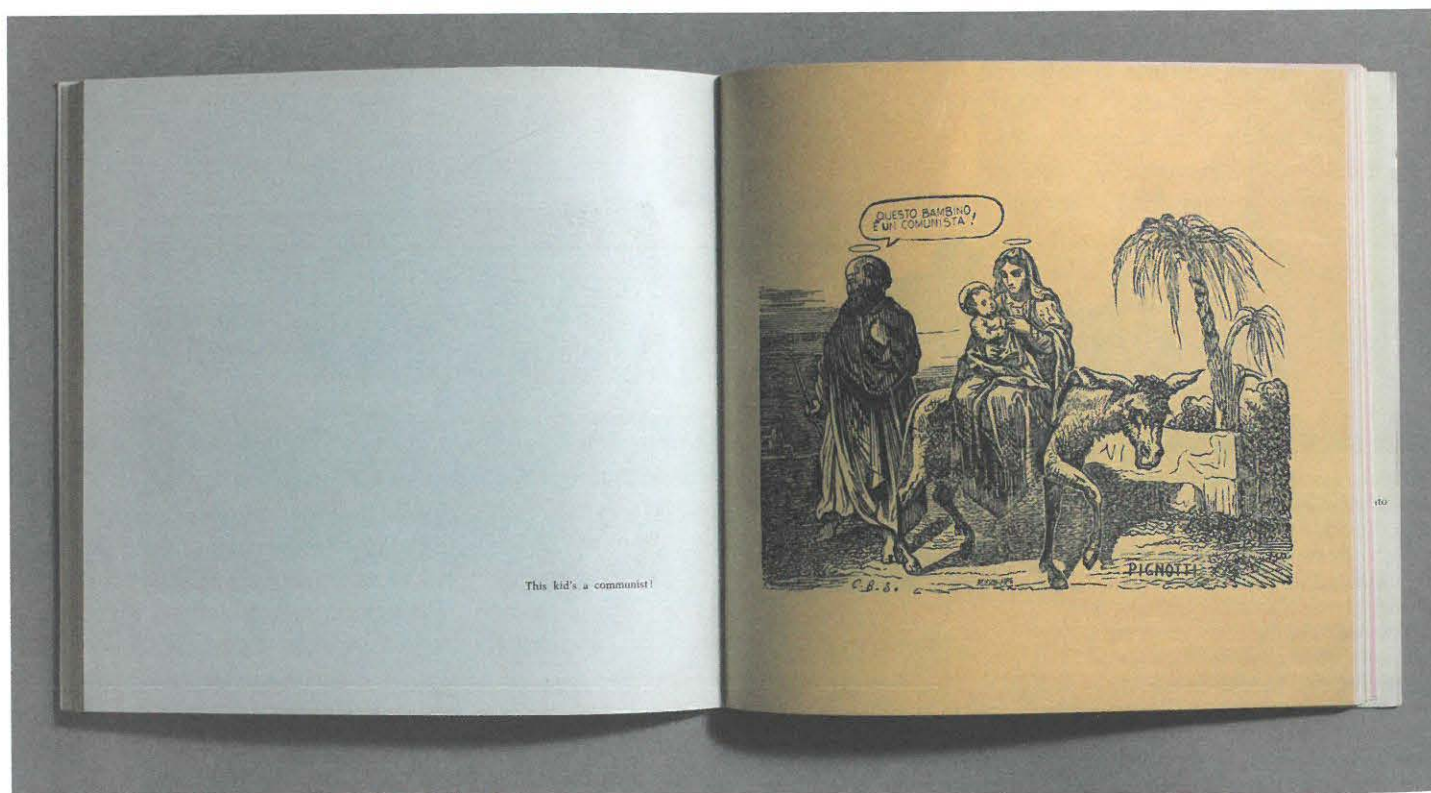
22 x 23 cm. 124 p.

Coll. particulière.

Remanier le livre, non le ravager ou le défigurer: le livre premier demeure reconnaissable; c'est d'ailleurs en restant totalement ou partiellement lisible qu'il contribue à la signification du livre second. Ainsi du très officiel guide de poche pour la visite de la National Gallery de Londres, refait à partir de l'original par Endre Tót dans la perspective drolatique d'une visite nocturne du musée. Il a suffi à l'artiste de modifier légèrement le titre (*Night Visit to the National Gallery*, 1974) et de remplacer les illustrations en vignettes des plus célèbres tableaux par des images de même format, plus conformes cependant à ce qu'un visiteur verrait la nuit dans les salles: les œuvres de Piero della Francesca, de Van Eyck, de Rembrandt ou de Turner, entre autres, deviennent des tableaux monochromes couleur de nuit, jetant quelques lueurs vertes ou rouges. Autre exemple, qui sort des limites chronologiques de cette étude (il date de 1993), mais qui relève du même genre d'intervention sur une publication donnée, en ajoutant ce-

pendant à l'opération de détournement un sens nettement critique: l'artiste hollandais Felix Janssens supprime tout le texte d'un catalogue d'agence de voyages pour les Amériques afin de ne garder que les illustrations à leur emplacement originel. Hans-Peter Feldmann appliquera le même procédé à un magazine d'information autrichien dans *Profil* (2000). Mais Janssens ne s'est pas arrêté là: ayant pu obtenir les clichés originaux, il en a modifié les couleurs au tirage (le bleu du ciel et de l'eau des plages ou des piscines devient rose bonbon, les corps au soleil sont vert pomme, etc.) de façon à accentuer l'artifice de ces images de rêve. Rêves de pacotille au demeurant: privées de toute information et notamment du commentaire qui les situerait dans un lieu géographique particulier, ces petites images aux irréalistes couleurs acides, sur un papier glacé blanc libéré par la suppression du texte, mettent en évidence la stéréotypie du désir d'exotisme et la triste banalité des vacances de faux luxe sous les palmiers.

Répetons-le: ces livres n'ont d'intérêt que par la confrontation qu'ils ménagent avec la publication initiale, qui doit donc rester identifiable en dépit de sa transposition terme à terme, que celle-ci soit animée de l'esprit du canular (Tót) ou de « l'arrangement », démystificateur (*Arrangement* est le titre, d'ailleurs nulle part imprimé, du livre de Janssens). On peut le vérifier sur un troisième exemple, qui met en évidence une troisième fonction de l'appropriation, politique: Lamberto Pignotti, poète visuel italien, a voulu s'inscrire, dans sa *Biblia pauperum* (1977), dans la tradition de cette Bible pour les illettrés, apparue à la fin du Moyen Âge, illustrée de nombreuses gravures, accompagnées de textes courts, en langue vernaculaire, imprimés sur des phylactères. En accord avec les spécialistes (Umberto Eco fait partie des préfaciers), il y voit, écrit-il dans l'introduction, « la première forme de communication de masse verbo-visuelle » et « une anticipation de la bande dessinée d'aujourd'hui ». Aussi

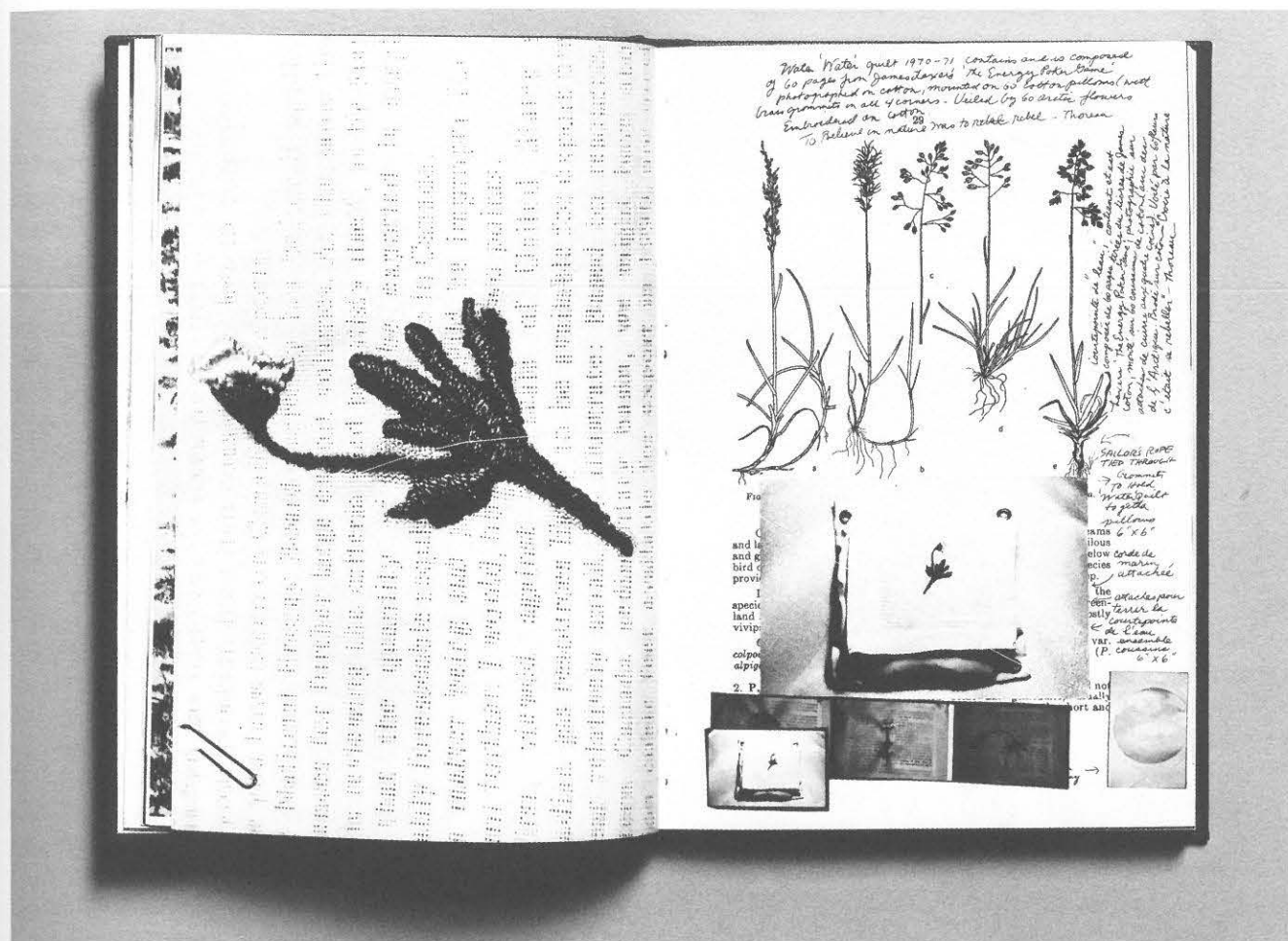


Joyce Wieland

True Patriot Love. Véritable amour patriotique

Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1971.

25,4 x 17,4 cm. 223 p. et une enveloppe contenant
3 documents. Coll. particulière.



reprend-il à une édition du XIX^e siècle des gravures qu'il signe de son nom et pour lesquelles il emprunte les textes à des bandes dessinées politiques parues dans le *Paese sera*: « Dès lors, c'est une Bible vu depuis "l'autre" côté, une Bible moins sublime et plus quotidienne que d'habitude, une Bible des sans-visages, des victimes, des travailleurs, des sujets, des soumis, des exploités, des pauvres diables. Aussi, en ce sens, une nouvelle *Biblia pauperum*. »

Le livre d'origine a une existence propre, et il la préserve en partie en dépit des interventions qui peuvent être très apparentes ou, au contraire, à peine discernables. Très apparentes si, par exemple, un livre donné prête son concours à la réalisation d'un tout autre livre auquel il sert de support, comme cet ouvrage

de botanique sur la flore arctique canadienne publié par le Musée national des sciences naturelles que l'artiste ontarienne Joyce Wieland utilise comme un album où coller d'autres plantes, où fixer des photographies de paysages canadiens ou de travaux de broderie et de tricot traditionnels (courtepoin-tes notamment), quelques dessins, des chansons inuites, des fragments de scénario ou des photogrammes d'un film du même titre que le livre (*True Patriot Love. Véritable amour patriotique*, 1971). Le tout, assorti de quelques citations ou notes marginales manuscrites (dont le nouveau colophon), a été publié par la Galerie nationale du Canada à l'occasion d'une exposition des matériaux du film et du livre. Certaines pages du livre originaire sont laissées intactes.

Sur d'autres, la surimpression d'un document en pleine page, qui pourrait faire provisoirement oublier l'existence sous-jacente du livre de départ, est assortie de trombones ou d'épingles en trompe-l'œil: ces attaches souvent bien visibles signalent que la photographie est fixée sur les bords de la page imprimée qu'elle masque parfois entièrement. La superposition des deux ouvrages est constamment rappelée. C'est plutôt d'intrication qu'il faudrait d'ailleurs parler car il n'y a ici nulle contradiction entre le livre second et le livre premier, l'artiste ne faisant qu'amplifier par ses ajouts l'aspect « patriotique » d'un ouvrage déjà destiné à faire mieux connaître la flore du Grand Nord canadien. Ses interventions corrigent cependant l'objectivité du traité scientifique

Martine Aballéa

L'Amour vert. La Naufrageuse. Les Petits Peut-Etres
1982. 18 x 12 cm. Une jaquette, une fiche sous deux
formes, dactylographiée et imprimée, pour chaque livre.



en introduisant des éléments subjectifs, principalement sentimentaux (l'amour du pays canadien) et militants (féminisme, écologie, anti-américanisme). Ce qu'attestent d'emblée, outre le titre emprunté à l'hymne national *O Canada*, un (vrai) drapeau canadien miniature en tissu, collé au verso du plat supérieur, et la photographie d'une feuille d'érable en tricot qui ouvre et ferme le livre. Beaucoup plus discrète est l'ingérence de Martine Aballéa dans trois romans aux titres évocateurs de mauvaise littérature sentimentale (*Quand vient l'orage*, par

exemple), car elle les laisse exister tels qu'ils sont. Simplement, et de l'extérieur, elle leur ajoute une tout autre histoire sans rapport avec l'originale: plus énigmatique, plus captivante, bien qu'aussi romanesque. Elle ne l'écrit même pas vraiment, elle en résume l'argument sur une fiche imprimée, glissée au début du livre. Celui-ci reçoit aussi un nouveau titre, ainsi qu'une nouvelle jaquette (un collage photographique noir et blanc, légèrement rehaussé au crayon, sur fond de papier de couleur) qui recouvre la première couverture sans la faire dispa-

raître. Ces modifications ne correspondent donc pas à une altération définitive des ouvrages utilisés et elles peuvent toujours en être détachées. Il en va de semblable manière quand Broodthaers, en 1969, entoure les deux tomes du livre d'Alexandre Dumas, *Vingt ans après*, d'une bande de papier portant son nom et celui de son éditeur, R. Lucas, masquant ainsi l'auteur original, et qu'il colle sur la page de garde un dialogue avec ce dernier où il est évidemment question de ce qu'ils faisaient vingt ans avant. Il ne s'agit pas d'une contrefaçon, mais d'une utilisation personnelle, peu différente de celle qui consiste à inscrire son nom au début d'un livre ou à ajouter au texte quelques annotations marginales¹. De même, Martine Aballéa ne s'approprie pas à proprement parler les romans originaux, elle leur emprunte leur existence de livres réels et l'idée du romanesque qu'ils incarnent, de façon à donner corps de livres à ses romans inchoatifs d'à peine une page qu'elle nomme ses « romans partiels », incapable qu'elle est, dit-elle, d'en écrire de complets: « En fait, je crois que je suis un écrivain manqué². » *L'Amour vert*, *La Naufrageuse* et *Les Petits Peut-Etres* (ainsi écrit), tous de 1982, sont les substituts des romans que l'artiste aurait aimé écrire. Ils ne corrigent ni ne réécrivent les livres utilisés: ils les parasitent pour exister par leur entremise. Aussi rendent-ils une sorte d'hommage paradoxal à ces romans qui, tout médiocres qu'ils soient, réussissent à mener leurs histoires imaginaires jusqu'à leur conclusion dans l'épaisseur réelle d'un livre. Grâce à eux, en se greffant sur eux, ses histoires à elle, qui ne sont pas de vrais romans, peuvent néanmoins revêtir l'apparence de vrais livres. En

1. D'autres appropriations sont chez Broodthaers moins respectueuses, ainsi de deux emprunts à Baudelaire, présentés sous le nom du poète, *Je hais le mouvement qui déplace les lignes* (1973) et *Pauvre Belgique* (1974). Le rapport avec les textes sources étant fort distant, on a choisi de ne pas les commenter davantage ici.

2. Martine Aballéa, entretien cité.

Jaroslawn Kozlowski

"Reality"

[Poznan], 1972.

20,4 x 14,7 cm. 24 p.

Coll. particulière.

Carl Fredrik Reuterswård

Prix Nobel

Stockholm, Bonniers, 1966.

17 x 12,1 cm. 96 p.

Coll. particulière.

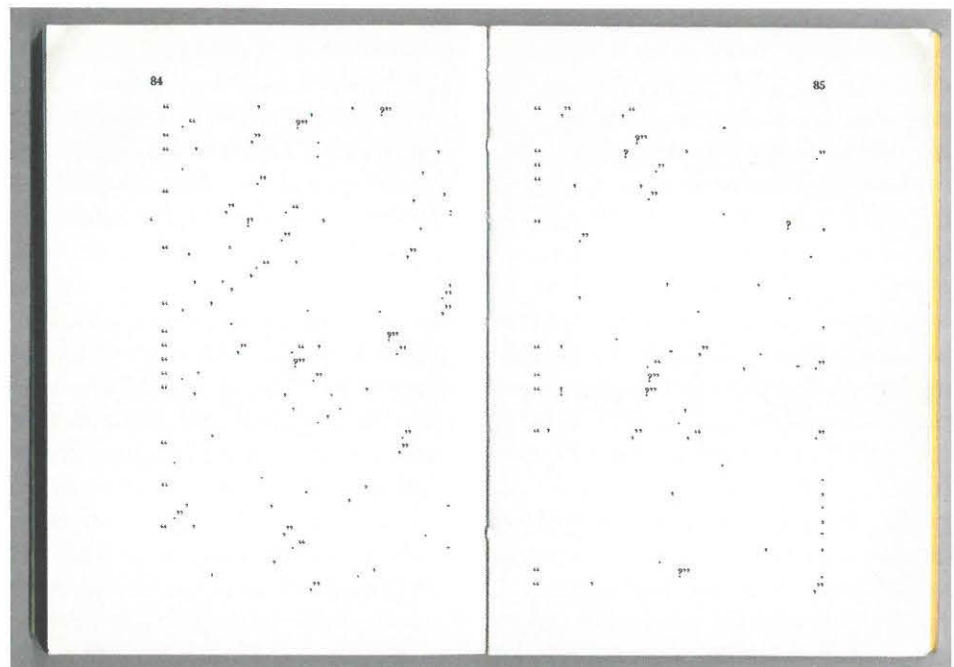
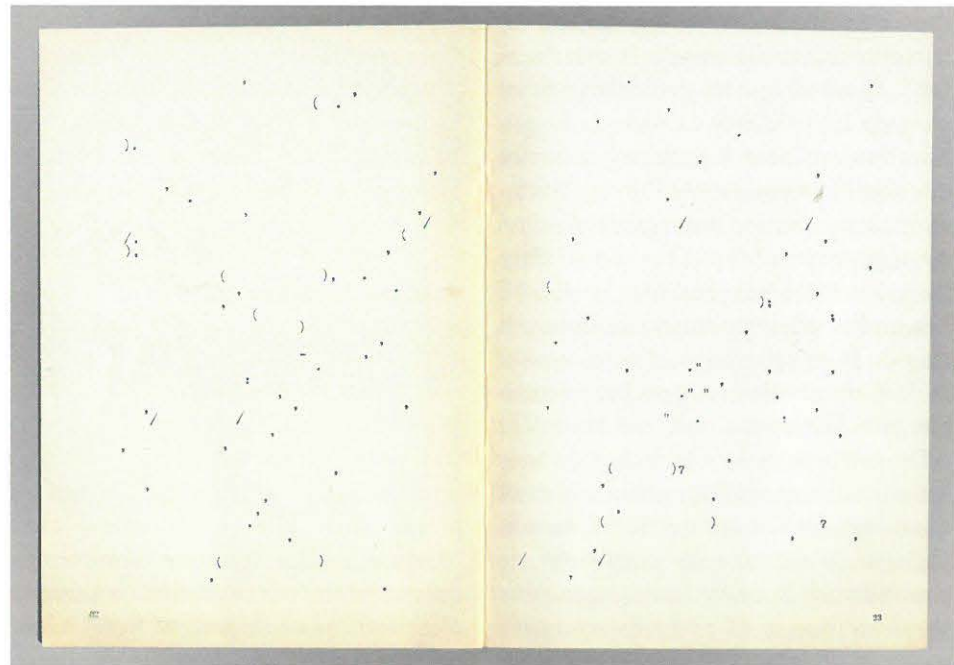
conséquence, aucun rapport de rivalité ou de subordination entre livre premier et livre second : tout se passe comme si chacun avait besoin de l'autre pour s'accomplir.

Cela est moins vrai quand il y a atteinte à l'intégrité de l'œuvre source : dans les deux cas que nous allons évoquer, ce qui n'est au départ qu'un texte, voire un extrait de texte, est promu au rang de livre autonome, mais pour être profondément transformé. On peut s'étonner de la parenté visuelle d'un livre de Reuterswård, *Prix Nobel* (1966 pour l'édition consultée, précédée d'autres éditions chez d'autres éditeurs¹) et d'un livre de Kozlowski, *"Reality"* (1972). Des deux côtés, le texte de départ est réduit à sa seule ponctuation, les mots ayant disparu. Il s'agit, pour le premier, du discours de réception de son prix Nobel par Hemingway, prononcé devant l'Académie suédoise en 1960, nous apprend Leif Eriksson ; pour le second, d'une section de la *Critique de la raison pure* de Kant dont la référence est indiquée de façon presque cryptée (une suite de chiffres), à la fin du livre. Seule cependant la référence au texte source permet de mesurer la différence de sens entre les deux œuvres, au-delà de leur apparente proximité visuelle. Reuterswård a été proche, au début des années soixante, des activités des poètes concrets suédois (Öyvind Fahlström, Åke Hodell, Bengt Emil Johnson notamment) et il a participé avec eux à la publication collective *visch* (1964). Même si, selon Leif Eriksson, il ne faut pas l'y réduire, ce livre porte néanmoins

la marque de la poésie concrète : tout se passe comme s'il s'agissait, en ne retenant que les guillemets, points, tirets, virgules, points d'interrogation et d'exclamation du texte original de faire apparaître cette partie graphique et non alphabétique du langage qui contribue autant que les mots à la signification, en notant les relations syntaxiques, les rapports de sens, les variations de ton, de

rythme, les silences, etc. Il s'agit donc non seulement de mettre en évidence la dimension visuelle, voire rythmique, inaperçue du langage, mais de suggérer qu'elle est une condition *sine qua non* de la signification, qu'il s'agisse d'un discours ou de littérature.

Même si le texte de Kozlowski peut aussi se lire comme un exercice de poésie concrète, le choix d'une sous-section



1. Leif Eriksson en reproduit trois dans son article sur les livres de Reuterswård (« Artists' books - The Page as Alternative Space and Carl Fredrik Reuterswård », *loc. cit.*, p. 338). L'édition de 1966, la dernière, chez Bonniers, porte la mention de six éditions précédentes, une par an, ce qui paraît un peu suspect. Peut-être s'agit-il sans distinction d'une liste de tous les travaux de l'artiste sur le même thème, dont une planche reproduite dans le *Neue Zürcher Zeitung* en 1960 sous un titre légèrement différent, *Prix Nobel* (Ernest Hemingway), mentionnée par Leif Eriksson *ibid.*, p. 326 et dont l'original est reproduit *ibid.*, p. 328.

particulière de la *Critique de la raison pure* invite à aller plus loin, d'autant que la visualité de la ponctuation du texte de Kant est moins intéressante que celle d'Hemingway, riche en interjections. Les guillemets mis par Kozlowski aux seuls mots lisibles du livre, ceux de la couverture (titre, nom de l'auteur, date de publication; références du texte de Kant à la fin), ainsi que le choix même du titre sont des indices. Ils suggèrent que le livre tourne autour de la réalité à laquelle renvoie le mot "réalité", de même que les guillemets mis au nom de l'artiste et à la date de la publication amènent à s'interroger sur ce que signifient réellement l'un et l'autre, dans ce contexte d'appropriation d'un ouvrage préexistant. Que nous donnent les mots? la réalité? la vérité? Les guillemets introduisent le doute. Il faut donc se reporter à la sous-section de la *Critique de la raison pure* retraitée par Kozlowski, qui est intitulée: « Du principe de la distinction de tous les objets en général en phénomènes et noumènes¹. » On sait que Kant, dans la *Critique*, n'examine les conditions de possibilité de la connaissance que pour savoir ce que nous pouvons connaître en vérité. Il montre que nous ne pouvons connaître les noumènes ou « choses en soi », les choses telles qu'elles sont par elles-mêmes, indépendamment de nos moyens de les connaître; qu'en conséquence, nous ne connaissons que les « phénomènes », c'est-à-dire les choses telles qu'elles nous apparaissent, à travers nos sens dans la perception et à travers les catégories qui mettent en ordre le réel dans la science. Vérité et réalité ne coïncident pas. Ainsi, comme la connaissance qu'il sert à exprimer, le langage n'atteint pas le réel, mais seulement nos représentations. Or, à la différence des mots qui prétendent renvoyer hors d'eux, et dire le réel, les signes de ponctuation sont, dans un texte écrit, ce qui à l'évidence ne renvoie qu'au fonctionnement interne du langage, donc à rien dans la réalité: « Ils ne désignent rien, même si, en même temps, ils ne

sont pas vides; ils sont neutres quant à la réalité extra-linguistique². » N'ayant d'existence qu'intra-linguistique, ils incitent à penser que le langage tout entier ne donne accès à aucune réalité hors de lui, mais seulement à une réalité mise en forme par les moyens de la langue: une réalité entre guillemets. Ajoutons qu'en ne retenant du texte de Kant que sa ponctuation, Kozlowski retourne ironiquement contre le philosophe cette interrogation sur les limites de la connaissance et élargit le doute à la capacité des mots de la *Critique de la raison pure* à nous dire ce qu'il en est en réalité de la connaissance. C'est la raison pour laquelle, probablement, les références données à la fin du livre au texte source et à son auteur sont également entre guillemets.

DÉCONSTRUCTION ET DÉSENCHANTEMENT DU LIVRE

Une certaine idée du livre préside souvent au souci de modifier des livres préexistants. Elle peut, comme chez Martine Aballéa, trahir en même temps qu'entretenir une vocation contrariée d'écrivain pour lequel le livre relève prioritairement du domaine de l'écriture romanesque. Elle peut aussi, d'un point de vue plus formel, traduire une réflexion critique concernant la création littéraire et son rapport à l'objet culturel qu'est le livre. Plusieurs publications de l'artiste canadien Rodney Graham vont dans ce sens. Datées des années quatre-vingt³, elles méritent cependant que l'on fasse pour elles exception à la délimitation chronologique de notre étude, pour le caractère décisif des questions qu'elles soulèvent concernant le livre et pour les besoins d'une comparaison avec le travail de Tom Phillips, dans le point suivant. En général presque indiscernables sans une lecture attentive de l'ouvrage original et de sa version remaniée, les interventions de l'artiste relèvent d'une pratique insidieuse de l'interpolation. Pour cette raison, le livre de l'artiste conserve le titre du livre origi-

nal. Un des exemples les plus simples à décrire est fourni par une nouvelle de Herman Melville, *La Véranda*. L'attention est attirée d'emblée par le fait que l'édition se présente en deux petits volumes de même titre et d'aspect identique au premier abord, réunis par une bande de papier. À un examen plus soigneux, il apparaît que quelques détails distinguent extérieurement les deux tomes jumeaux. Le premier, signé de Melville, est une traduction de sa nouvelle (avec introduction et notes) par Philippe Hunt, spécialement faite pour cette édition chez Yves Gevaert (1989), qu'on connaît alors plutôt comme éditeur occasionnel non de littérature mais de livres d'artistes. Ce dernier élément mis à part, la publication est parfaitement normale. Sur la couverture du second tome, le nom de l'artiste a remplacé celui de l'auteur et le titre *La Véranda* apparaît entre crochets. La traduction est toujours de Philippe Hunt, allégée de ses notes et de l'introduction. Il faut une lecture comparative des deux fascicules pour se rendre compte que, dans le second, uniquement signé de Rodney Graham, trois pages et demie⁴ ne sont pas de Melville. Insérées dans la nouvelle, elles pastichent le style de l'écrivain et se fondent dans l'ensemble sans heurt. Leur lecture attentive est indispensable à la compréhension du sens de l'intervention de l'artiste.

Il s'agit d'un développement consacré à un détail ornemental de la colonnade de la véranda qui donne son titre à l'œu-

1. Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, op. cit., p. 216-232. On n'a pas trouvé à quoi correspondait la grande parenthèse qui figure seule sur la page de titre. Sans doute renvoie-t-elle à une particularité typographique de l'édition polonaise de la *Critique*.

2. Jaroslaw Kozlowski (1966), cité par Luiza Nader, « Sprache, Wirklichkeit, Ironie. Die Künstlerbücher von Jaroslaw Kozlowski, in *Art after Conceptual Art*, ed. Alexander Alberro & Sabeth Buchmann, Wien, Generali Foundation; Cambridge (MA), MIT Press, 2006, p. 128.

3. Des mêmes années quatre-vingt date l'explosion du phénomène postmoderne de l'appropriation artistique, pour le meilleur et pour le pire. Les publications de Rodney Graham comptent parmi les plus intéressantes dans un océan de créations par procuration.

4. Pages 19 à 22.

Rodney Graham

[La Véranda]

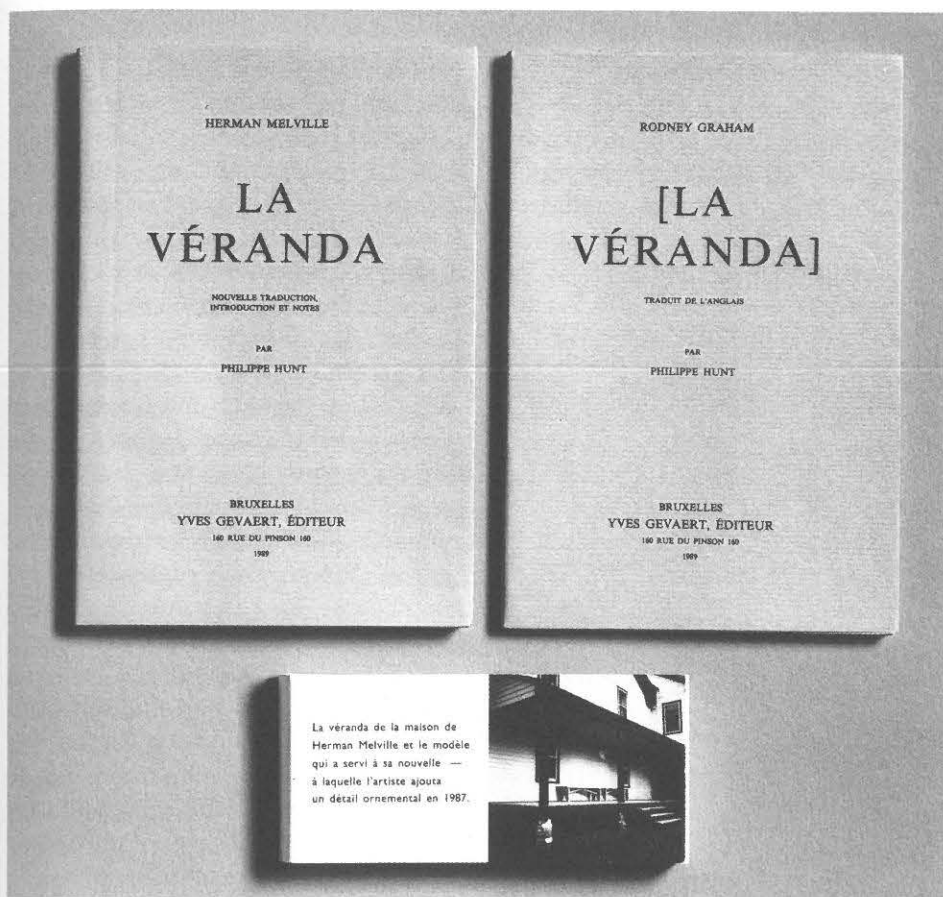
Herman Melville

La Véranda

Traduction, introduction et notes par Philippe Hunt

Bruxelles, Yves Gevaert, 1989. 150 ex. 17 x 11,6 cm. 2

volumes de 76 et 49 p. retenus par une bande de papier.



vre: « un exubérant chapiteau – ce que le langage de l'art nomme “crochet” ». Crochet? certes le crochet est d'abord cet ornement en saillie, sur les chapiteaux notamment, dont l'extrémité supérieure se recourbe en feuillage enroulé. Il est dans le texte décrit comme « rostre », à la fois éperon de la proue d'un navire antique et pointe ornée « de volutes et de tourbillons », lesquels introduisent un rappel de l'histoire rapportée par Vitruve de l'origine mythique du chapiteau corinthien à feuilles d'acanthé. Mais le crochet est aussi, on le sait, la marque typographique de l'interpolation ou de la restitution d'un détail manquant dans l'édition d'un texte lacunaire. À cet égard, le titre de la nouvelle, mis entre crochets sur la couverture du second volume, présente celui-ci

comme une version, voire une interprétation possible du texte original complété. Dans le même sens, l'insistance, dans le passage ajouté par Rodney Graham, sur les courbes et contre-courbes ou sur les spirales en volutes de l'ornement architectural se lit comme une mise en abyme de l'intervention décorative de l'artiste dans l'architecture de la nouvelle de l'écrivain: « Mon fleuron s'éloigne en ployant, se met à s'enrouler – vers un infini intérieur (un point qui n'est pas rendu mais n'en est pas moins réel), selon une courbe (spirale d'Archimède!) où se déploie l'emblème de mon regard enchanté – [...] ». À la suite et sans raccord, se poursuit la description par Melville du paysage rêvé autant que contemplé depuis sa véranda. Interrompu au moment où le narrateur s'étonnait de voir « un point de lumière rayonnante » dans l'ombre des collines, le monologue intérieur reprend (« Des fées, me disais-je; quelque cercle hanté où les fées dansent ») après ce qui

n'aura été qu'une incursion de l'artiste au milieu du texte de l'écrivain. Ou, aussi bien, un excursus en boucle qui, parti du récit originel, y ramène en une volute ornementale. Or, un détour qui éloigne de la voie directe pour y revenir, cela s'appelle encore, en un troisième sens, un « crochet ».

Dès lors s'éclaircissent les deux légendes accompagnant les deux petites photographies imprimées sur chacune des faces de la bande qui retient ensemble les deux fascicules. D'abord, à côté d'une maison en bois de style Nouvelle-Angleterre, dépourvue de ce côté-là de véranda (au sens nord-américain du mot), on lit qu'il s'agit de la maison de Melville « à laquelle l'auteur ajouta une véranda en 1851 ». L'ajout est ensuite attesté par la deuxième photographie où l'on voit en gros plan une galerie couverte courant le long d'un des murs, image ainsi commentée: « La véranda de la maison de Herman Melville et le modèle qui a servi à sa nouvelle – à laquelle l'artiste [*i. e.* Rodney Graham] ajouta un détail ornemental en 1987. » En dépit des apparences, c'est donc bien un travail d'artiste – d'ornemaniste –, non d'écrivain, que l'ajout par Rodney Graham d'un ornement architectural à la nouvelle de Melville, à moins que ce soit à sa véranda. Car le texte et son « modèle » réel¹ se renvoient l'un à l'autre leur image en miroir dans une mise à l'épreuve de la représentation, ourdie par l'intervention perturbatrice de l'artiste, lequel sculpte avec ses mots un chapiteau pour la véranda ou pour *La Véranda*, on ne sait plus. Pour reprendre à l'artiste un terme incongru dans une narration, mais qu'il introduit certainement à dessein dans le cours de son interpolation, cette dernière est, comme le chapiteau, de l'ordre du *parergon*. On se souvient que Kant, au quatorzième paragraphe de la *Critique de la faculté de juger*, parlant de l'ornement, rappelle le terme grec qui le désigne et dont l'étymologie lui permet de souligner sa fonction marginale, l'ornement étant « ce qui ne fait pas partie intégrante de la représentation

1. L'introduction de Philippe Hunt nous apprend, entre autres informations éclairantes, que la véranda de la maison de Melville à Arrowhead, dans les Berkshires, existe bien; de même atteste-t-elle l'exactitude de la description du paysage autour de la maison.

tout entière de l'objet, mais n'est qu'une addition extérieure », ainsi des cadres des tableaux et, justement, des colonnades autour d'un édifice¹. Mais c'est à l'évidence l'exploitation théorique par Derrida de cette incise du texte de Kant qui a retenu l'attention de l'artiste. D'une part, le premier est davantage lu que le second en Amérique du Nord, et d'ailleurs plutôt dans les départements d'études littéraires; d'autre part, ce sont les analyses très développées du philosophe français autour de la notion de *parergon* qui ont élevé celle-ci à la dignité d'une catégorie et en ont considérablement élargi la portée².

En effet, soulignant que le *parergon* n'est ni l'œuvre proprement dite, ni l'extérieur de l'œuvre, Derrida en étend l'application à tout ce qui n'est ni son dedans ni son dehors, aux « instances du cadre, du titre, de la signature, de la légende, etc. » Le *parergon* serait à l'œuvre ce que le paratexte est au texte. Aussi sa fonction est-elle de démonter « toute opposition biface » en obligeant à penser la limite elle-même, l'espace de la bordure entre l'intérieur et l'extérieur, ce que d'un mot emprunté au vocabulaire de l'encadrement Derrida nomme « passe-partout » : fenêtre de carton « ouverte en son "milieu" pour y laisser paraître l'œuvre³ ». Or, ici, l'ornement de Rodney Graham, s'il « passe » bien, puisqu'il se fond dans le texte de Melville, lui-même surchargé d'ornements métaphoriques et symboliques, s'inscrit étrangement au point central du récit où il est question d'une lumière mystérieuse au sein d'une zone d'ombre, laquelle est l'origine de la rêverie féerique du narrateur et le motif du conte de l'écrivain. Tout se « passe » donc comme si c'était l'œuvre de Melville qui se retirait dans la zone obscure de l'encadrement et servait de cadre (aux deux sens du mot) au détail qui prétend l'orner en s'installant en son foyer d'expansion. On dit qu'on « monte » une gravure – comme on le dit aussi, dans un sens voisin, de l'enchâssement d'une pierre précieuse – quand on la fixe à

l'intérieur d'un passe-partout. Rodney Graham à l'inverse « démonte ».

Que démonte son *parergon*? quelles « oppositions bifaces », dirait Derrida? Contre quoi est dirigé le « rostre » de son navire? Car ce paradoxal ornement de l'artiste est une machine de guerre contre cet « infini intérieur », un « point qui n'est pas rendu mais n'en est pas moins réel », dont il est question à la fin de l'interpolation. Il s'agit de désenchanter aux yeux du lecteur « le regard enchanté » du narrateur qui, au « point de lumière rayonnante », voit des fées danser dans « quelque cercle hanté ». L'interpolation vitruvienne de Rodney Graham, en faisant éclater le mirage de la clôture de ce conte au lieu même de son centre magique, pousse à la limite qui la révèle la fabrique intertextuelle de la nouvelle. À la lumière non plus magique mais déconstructrice du détail ornemental introduit par Rodney Graham, le texte de Melville, malgré sa brièveté et son caractère autobiographique, se découvre tissé de pièces littéraires rapportées du dehors, comme autant de détails ornementaux : références à toutes sortes de fêtes venues du théâtre de Shakespeare, d'Edmund Spenser, de la Bible, de la mythologie gréco-latine, etc., ni plus ni moins marginales, ou parergonales, que l'histoire empruntée par Rodney Graham à Vitruve. Ainsi la nouvelle est-elle mosaïque, à l'assemblage de laquelle l'artiste peut sans dommage ajouter un fragment.

Or, que raconte ce fragment? À travers Vitruve, l'histoire de l'origine naturelle d'une forme artistique, le chapiteau corinthien. Ce passage semble par ailleurs faire écho à des lignes cette fois dues à Melville où celui-ci décrit comment le narrateur fait pousser du chèvrefeuille sur un treillis en une sorte de dais naturel qui anticipe la véranda, à l'instar des feuilles d'acanthé sauvage recouvrant progressivement une corbeille d'osier dans le récit de Vitruve. Ailleurs encore, il sera question d'une plante montant le long d'un des piliers de la véranda et, en un autre endroit,

de houblon grimpant le long de perches et retombant à partir du sommet. Pourtant, en introduisant cette histoire – destinée chez l'architecte latin à illustrer la manière dont l'art prolonge la nature – comme un ornement artificiellement ajouté à la nouvelle de Melville, Rodney Graham utilise perfidement Vitruve contre lui-même. On sait que l'esthétique vitruvienne, vraisemblablement sous l'influence de la *Poétique* d'Aristote, soutient une conception mimétique de l'art qui a pour corrélat une conception organique de l'œuvre, totalité dont rien ne peut être déplacé ni retranché, « car ce qui peut s'ajouter ou ne pas s'ajouter sans conséquence appréciable ne fait pas partie du tout⁴ ». De sorte que c'est le présupposé organiciste qui est visé, en dernière instance, à travers la mise en cause à double niveau opérée par l'interpolation de Rodney Graham : au premier niveau, celle de l'autonomie de l'œuvre comme un tout à travers le « démontage » du couple texte/hors texte ; au second niveau, celle du rapport de l'art à la réalité à travers le « démontage » du couple art/nature. Dans ce second cas, comme déjà dans le premier, ce n'est pas la moindre habileté de l'artiste que de prendre appui, pour mener à bien son entreprise de déconstruction, sur le texte même de l'écrivain, dont le début décrit avec insistance les paysages réels vus de la véranda comme autant de tableaux, et qui, peu avant l'interpolation de Rodney Graham, livre cette phrase où la fiction se donne pour la vraie mesure de l'intérêt d'une œuvre, serait-elle largement autobiographique : « Et ceci me rappelle mon voyage intérieur au pays des fées. Un voyage véridique, mais tout bien pris, aussi intéressant que s'il avait été inventé. » Or, l'on s'aperçoit tout à la fin qu'il l'a été, quand le narrateur lui-même décide de

1. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1965, § 14, p. 68.

2. Jacques Derrida, « Parergon », in *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1978, p. 19-168.

3. Jacques Derrida, *ibid.*, successivement p. 14 et 17.

4. Aristote, *Poétique*, op. cit., chapitre VIII, 1451 a 30.

Ian Fleming

Dr No

Toronto, General Paperbacks, 1988.

18 x 11 cm. 190 p.

Marque-page de Rodney Graham

New York, Printed Matter; Toronto, Art Metropole, 1991.

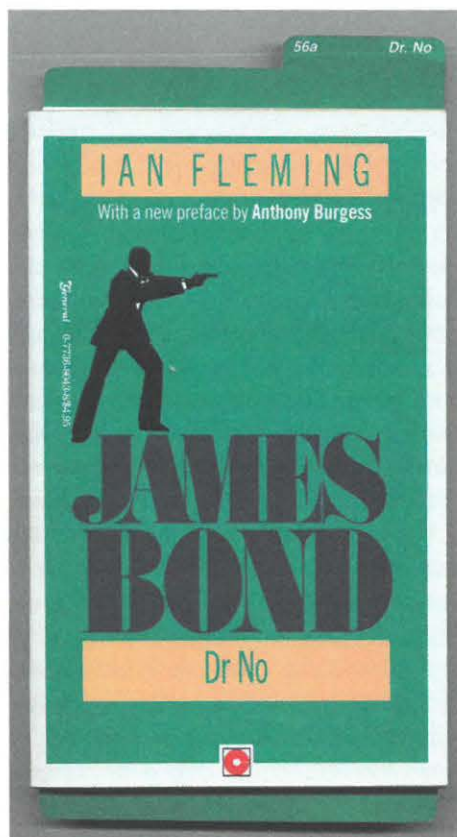
100 ex. 20,6 x 11 cm.

Coll. particulière.

rompre le charme (« Assez ») et de revenir à sa véranda, comparée à un théâtre d'illusions: « Oui le décor est magique – l'illusion est si totale. » Totale, et donc aussi réelle que la réalité. Ainsi du conte, voyage initiatique au pays des fées; ainsi sans doute de la littérature en général, en quête de cette magie réelle chère à Novalis. L'interpolation critique de Rodney Graham, en mettant au jour les artifices du montage de la fantasmagorie littéraire de Melville, brise de l'intérieur l'enchantement, à l'instar de ces chancres que le narrateur découvre un jour cachés sous les feuilles de la plante qui grimpe le long du pilier: « Ces vers, leurs germes s'étaient sans nul doute tapis au sein même de ce bulbe que, plein d'espoir, j'avais planté. » Le fragment fictif ajouté par l'artiste, qui raconte également l'histoire de la croissance d'un feuillage naturel appelé à devenir motif stylistique, agit comme un parasite enfoui dans le bulbe du récit.

Ainsi Rodney Graham s'approprie-t-il quasi légitimement des textes dans la mesure où il les modifie en s'en nourrissant, s'autorisant ici de la poétique d'une nouvelle, là du caractère inachevé d'un roman de Büchner (*Lenz*, 1983), ailleurs d'une version provisoirement augmentée pour les besoins scéniques des premières représentations à Bayreuth d'une partition de Wagner (*Parsifal*, 1989), ailleurs encore de la possibilité d'en rajouter, de broder un peu plus longuement autour de la terreur de James Bond devant un mille-pattes (*Dr No*, 1991, édition ordinaire du livre d'Ian Fleming, à laquelle l'artiste ajoute un développement imprimé sur un marque-page à glisser entre les pages 56 et 57). C'est de l'étude de leur logique d'écriture que l'artiste extrait le mécanisme de sa propre réécriture. Ainsi légitimée, celle-ci assume à son

tour le rôle de révélateur de la construction de l'œuvre première. En effet, l'interpolation de l'artiste tend toujours à se présenter comme un complément, voire un accomplissement de l'œuvre en question, une adjonction qui se borne à développer systématiquement un principe de composition inhérent à l'œuvre



et dégagé par une analyse formelle, parfois très érudite, par exemple à propos de *Parsifal*: la partition qu'avait écrite Wagner était trop courte pour permettre au rideau du décor de se dérouler complètement au moment de l'arrivée de Parsifal au temple du Graal; Wagner ayant refusé de la réécrire (« Je ne compose pas au mètre », aurait-il dit), son assistant Humperdinck composa neuf mesures supplémentaires, qu'avec l'accord du compositeur il ajouta aux vingt-quatre mesures de la section XC de la partition. Le point de départ du travail de Rodney Graham est la découverte, avec le concours d'un musicologue, que « Humperdinck n'avait pas

en fait écrit une nouvelle musique, se contentant de manipuler des mesures de la section XC de la partition de Wagner¹. Bien plus, les trente-trois mesures du supplément étaient écrites en boucle de façon à pouvoir être répétées autant de fois que nécessaire pour la synchronisation recherchée entre musique et décor. Donc de la musique au mètre, finalement. À partir de là, Rodney Graham ne fait que reprendre et généraliser le système de suppléments en boucles de Humperdinck, ajoutant des suppléments à son supplément, composés dans le même esprit: des combinaisons à partir de mesures déjà écrites par Wagner. D'où une nouvelle partition, produite à l'aide de calculs réalisés sur ordinateur, de six cent quatre-vingt-onze heures, elle-même présentée comme un fragment d'une partition encore plus longue, d'une durée s'étendant du 26 juillet 1882, vers cinq heures, date de la première représentation et heure probable de l'exécution du supplément de Humperdinck, à... l'an 38 969 364 735, moment où l'exécution de la partition du *Parsifal* de Rodney Graham, amorcée au début du supplément, se termine en retrouvant la fin et par suite la partition de Wagner. L'artiste décrit ainsi la version publiée (en douze volumes) de sa partition: « Les neuf mesures de Humperdinck ont été transcrites et mises en page avec les vingt-quatre mesures de Wagner, de sorte que la boucle de trente-trois mesures occupe exactement huit pages. Ces huit pages remplissent une feuille de papier de 72 x 54 centimètres pliée en quatre. Cette dernière constitue à son tour un cahier d'une partition en douze volumes, chaque volume comportant soixante-dix-sept cahiers, et donc soixante-dix-sept boucles musicales². » Un volume est fait de soixante-dix-sept cahiers. À chaque cahier correspond une boucle. Ce qui veut dire que la réalité matérielle de la publication – des cahiers dont la reliure constitue le livre – rend physiquement compte du procédé de construction de cette partition

1. Rodney Graham, « Parsifal », in Rodney Graham. *Parsifal*, catalogue d'exposition, Köln, Galerie Johnen & Schüttle, 1990. La description qui suit, très simplifiée par nous, s'appuie sur la même source.

2. Texte ronéoté, aimablement fourni par la galerie Crousel-Robelin, à Paris.

proliférante, lui-même mettant au jour le fonctionnement de l'écriture wagnérienne, à travers sa déconstruction involontaire par le dévoué Humperdinck. Derrière cette œuvre ambitieuse de Rodney Graham – comme derrière le plus modeste *Lenz* (1983) où l'apparent progrès de la lecture au fil des pages ajoutées par l'artiste ne cesse de ramener le lecteur au texte originel de la deuxième page en une « séquence continue de répétitions en boucles¹ » –, se profile l'idée que « si l'on connaît les principes et mécanismes de création de certains textes, on peut généralement produire des textes de manière presque automatique² ». On se trouve là au point de rencontre de deux influences d'esprit formaliste : d'un côté, celle de la démystification moderne de la création littéraire, exemplairement illustrée par un Raymond Roussel dévoilant dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* la manière dont ses textes s'engendrent d'eux-mêmes à partir de quelques décisions et règles de départ ; de l'autre côté, celle des procédés de répétition sérielle de l'esthétique minimaliste, étendus ici à la littérature et à la musique. Une œuvre de Rodney Graham (*Freud Sculptures*) ne consiste-t-elle pas à accrocher horizontalement au mur, tel un rayon de bibliothèque, des formes métalliques semblables aux modules du sculpteur minimaliste Donald Judd, entre des volumes composant les œuvres complètes de Freud auxquels ils servent de serre-livres, l'épaisseur des ouvrages déterminant le rythme de progression de la série ?

Il reste à interpréter une telle production. Quel but poursuivent ces publications ? Sont-elles purement et simplement autant d'exercices d'application de la critique déconstructionniste, afin de détruire chez le lecteur ce qu'il lui reste de croyance en la nature irréductible de l'œuvre littéraire, ramenée par le biais de ses simulacres automatiques à une machine textuelle ? Ce serait faire de Rodney Graham un affidé d'autant plus zélé que tard venu, voire attardé,

du poststructuralisme en littérature, dont il ne faut cependant pas sous-estimer l'influence et la vogue en Amérique du Nord. Mais ce serait surtout tenir pour rien le fait qu'il présente ses interventions apparemment littéraires dans le champ des arts visuels, non dans celui de la littérature. Qu'est-ce qui fait que, malgré ses emprunts aux champs littéraire ou musical, il reste un artiste visuel, ce dont témoigne par ailleurs ses photographies et ses sculptures ? Loin de nous l'idée de dénier à l'artiste tout intérêt véritable pour la littérature. Rodney Graham vient au contraire s'ajouter au nombre de ceux, régulièrement rencontrés au cours de cette étude, pour lesquels la littérature a une importance considérable, mais qui l'intègrent à un projet de plasticien. Or, Rodney Graham est sans doute lui aussi plus qu'un lecteur, ou un écrivain, même déconstructeur. Après tout, il n'écrit pas des textes (comme critique ou comme auteur), il intervient, discrètement, dans l'architecture de ceux des autres ; et finalement, ce qu'il signe, ce sont *des livres, non des textes*, lesquels restent le bien de leurs auteurs. C'est peut-être sur cette distinction entre les textes des écrivains (ou la partition d'un compositeur) et les livres d'artiste en lesquels il les transforme qu'il faut chercher en quoi Rodney Graham n'est pas seulement un créateur qu'obsède le dévoilement des mécanismes de la création chez d'autres créateurs, car il resterait encore à expliquer pourquoi il se limite aux praticiens de l'écriture, littéraire ou musicale. Il faut donc chercher la spécificité de son intervention d'artiste du côté de l'objet livre, où s'incarne par excellence l'écriture, et plus précisément encore du côté d'une interrogation sur le rapport du premier à la mécanisation de la seconde.

Dans cette hypothèse, le caractère problématique de la littérature moderne depuis Mallarmé – avec sa part d'artifices prémédités, de contraintes prédéterminées, de schèmes répétitifs, de

réappropriation de textes antérieurs et de développements potentiellement infinis que Rodney Graham actualise ou explicite dans chacune de ses reprises – ne serait que le révélateur du statut du livre moderne comme objet technique secrètement et invisiblement réitératif, et par là structurellement générateur de redondance. Comme le remarque Jeff Wall, bon connaisseur et interprète perspicace de l'artiste, au sujet de *Lenz* dont Rodney Graham fait un livre alors que Büchner l'avait laissé à l'état de fragment : « Le langage est fondamentalement transformé quand il prend la forme d'un livre, produit qui techniquement est une succession de composants identiques ordonnés selon la logique du procédé de la reliure³. » On l'avait déjà remarqué à propos de la coïncidence entre boucle musicale et cahier du *Paraisifal*. C'est sur cet objet livre que l'artiste attire l'attention par le truchement de la plasticité d'un contenu qui est modulable et mécanisable comme lui. Si « déconstruction » il y a de la part de l'artiste, elle n'est pas celle d'une analyse textuelle ; elle est dans l'hypothèse d'une relation circulaire entre la mécanisation de la fabrication du texte et la mécanisation de la production de l'objet livre : le devenir-livre de la littérature est désormais son devenir-marchandise. En d'autres termes, le livre n'est plus le médium de la publication d'une œuvre, il est la forme industrialisée de la production textuelle. Avec Rodney Graham, la mise en doute de la fonction traditionnelle du livre comme recueil des fruits de la liberté de l'esprit prolonge en l'aggravant l'entreprise moderne de

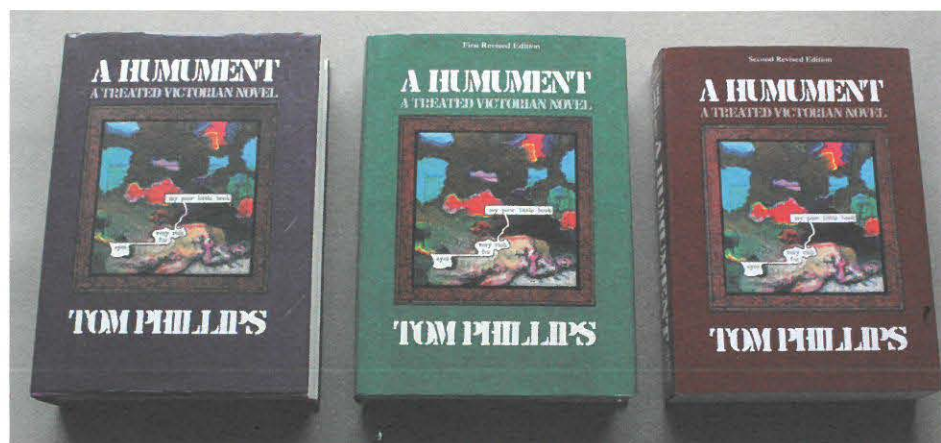
1. Rodney Graham, cité par Jeff Wall, « Into the Forest », in *Rodney Graham*, catalogue d'exposition, Vancouver/Vancouver Art Gallery, 1988, p. 11. Il y a quatre-vingt-trois répétitions. L'article de Jeff Wall a été ultérieurement publié en français sous forme de livre (Jeff Wall, *Dans la forêt*, suivi de *Lenz* par Rodney Graham, trad. Thierry Dubois, Bruxelles, Yves Gevaert et Émile van Balberghe, 1996).

2. Frank Lubbers, « The Subjectivity of the Object », in *Rodney Graham*, catalogue d'exposition, Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum, 1989, p. 19.

3. Jeff Wall, « Into the Forest », loc. cit., p. 13.

démystification de la création littéraire. La mutation du livre comme produit industriel, comme bien de consommation, dans la société contemporaine entraîne avec elle la littérature moderne dans la sphère de la marchandise où l'avait déjà précédée la littérature industrielle du XIX^e siècle contre laquelle la première s'était pourtant établie. Ce qui, au passage, justifie simultanément deux positions également nihilistes, quoique antagonistes, concernant la littérature et l'idée du livre qui s'ensuit : du côté d'un nihilisme optimiste, une conception essentiellement ludique, bricoleuse, expérimentale ou technicienne de la littérature, celle qui s'enseigne comme n'importe quel savoir-faire dans des ateliers de création littéraire (*creative writing*), si prisés aux États-Unis, où il est patent qu'on apprend moins à écrire qu'à publier un livre, c'est-à-dire à vendre un manuscrit comme d'autres vendent leurs logiciels ; du côté d'un nihilisme pessimiste, et contre la précédente, une conception si exigeante de la littérature qu'elle se tient, selon Blanchot par exemple, hors de tout livre, chaque publication se donnant pour une sorte de renoncement provisoirement consenti à l'exigence littéraire. C'est évidemment de la première, d'origine européenne mais qui a su trouver aux États-Unis des conditions intellectuelles et économiques d'acclimatation exceptionnellement favorables, que traitent les livres de Rodney Graham.

Ce qu'ils donneraient à penser serait donc la convergence entre une certaine mécanisation de la production littéraire issue du formalisme moderne – que les interpolations de l'artiste mettent en relief – et la prolifération du livre comme produit industriel, dans le sillage duquel l'artiste propose ses propres livres clones. « Le livre, écrit Jeff Wall, en tant que forme fondamentale de la marchandise littéraire, peut en conséquence être éprouvé non pas du tout comme de la



Tom Phillips

A Humument: A Treated Victorian Novel

London, Thames & Hudson, 1980.

18,2 x 13 cm. 367 p.

First Revised Edition, London, Thames and Hudson, 1987.

Second Revised Edition, London, Thames and Hudson, 1997. Coll. particulière.

littérature, mais comme la forme extérieure de sa négation [...]. La littérature meurt en tant que poétique du vaste monde, mais survit entre les barrières étroites de sa propre industrialisation. Le livre est par conséquent le tombeau du mot rythmé et héroïque. Le programme de la littérature moderne, ou de ce qui s'est appelé "anti-littérature", survit dans cette tragédie bourgeoise et romantique tramée par elle-même¹. » Comme, du même mouvement, la modernité littéraire porte de rudes coups à la notion d'auteur et de subjectivité créatrice, Rodney Graham peut bien signer de son nom des livres qu'il s'est appropriés selon une esthétique de la récupération qui est, elle, une marque distinctive de la modernité dans les arts plastiques.

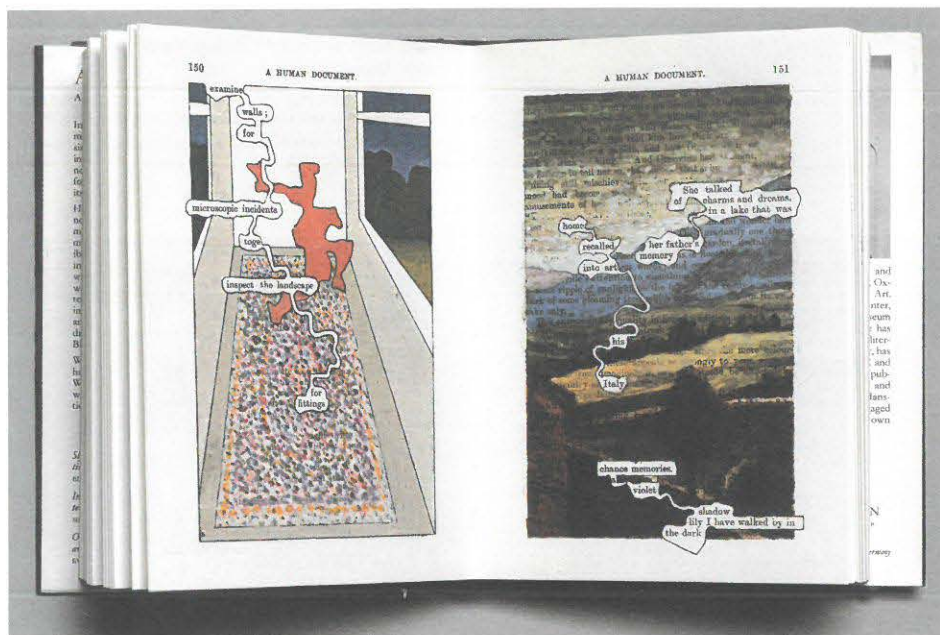
DÉCONSTRUCTION ET RÉENCHANTEMENT DU LIVRE

Le moment est venu de confronter l'attitude extrémiste de Rodney Graham, dont l'intelligence aiguë de la modernité est dans ses œuvres mise avec brio au service d'une surenchère presque cynique de ses effets négatifs, avec une attitude bien différente. L'intérêt du travail de Tom Phillips, en effet, tient à ce que, tout en partageant les mêmes références théoriques issues du structuralisme – celles-ci justifiant également une œuvre à base de citations ou pastiches, collages et recyclages d'œuvres antérieures – il traduit une pensée du

livre et de son histoire à bien des égards exactement inverse de celle de Rodney Graham et certainement beaucoup moins désolante. Pour conclure l'analyse de ces livres qui transforment des livres préexistants, on aimerait opposer à la fuite en avant dans une modernité diaboliquement suicidaire caractéristique des livres de Rodney Graham, ceux de Tom Phillips, nous appuyant en particulier sur *A Humument* (1980). Tandis que dans ses reprises Rodney Graham aggrave à des fins critiques le désenchantement moderne du livre, Tom Phillips réenchante celui-ci, pour ainsi dire, en magnifiant le livre le plus ordinaire, en l'occurrence un roman victorien à succès : loin de précipiter la décadence du livre en renforçant sa répétitivité, à l'instar de Rodney Graham, il démontre qu'un médiocre roman à grand tirage du XIX^e siècle, contemporain des débuts de l'industrialisation du livre et de la littérature, peut devenir une source inépuisable de significations inédites, donnant lieu en particulier (mais pas seulement) à d'autres livres, qui en proposent autant de nouvelles lectures. Au lieu qu'avec Rodney Graham les livres de l'artiste se portent à l'avant-garde de la fin du livre, ceux de Tom Phillips attestent qu'en renouant avec son origine « le livre survit au livre », pour reprendre à Jabès un aphorisme heureux². Tom Phillips raconte que c'est après la lecture d'un entretien donné par William Burroughs à *Paris Review* en 1965, dans lequel celui-ci parlait de sa technique

1. Jeff Wall, *ibid.*

2. Edmond Jabès, « Le Livre de Yukel », in *Le Livre des Questions*, tome I, op. cit., p. 217.



Tom Phillips

A Humument: A Treated Victorian Novel

London, Thames & Hudson, 1980.

18,2 x 13 cm. 367 p.

du *cut-up*, qu'il s'y est exercé en découpant et assemblant des extraits de journaux, puis qu'il a cherché à employer ces procédés semi-aléatoires pour un projet plus ambitieux: « Je fixai une règle: le premier livre (cohérent) que je pourrais trouver pour trois pence ferait l'affaire. » Ce fut *A Human Document* de l'obscur W. H. Mallock dont l'artiste n'avait alors jamais entendu parler. « Quand je commençai à travailler au livre en 1966, je me bornai à rayer des mots indésirables avec une plume et de l'encre. Il ne fallut pas longtemps avant qu'apparaisse la possibilité de réaliser une meilleure unité du mot et de l'image, entrelacés comme dans une miniature médiévale. Cette approche plus vaste demandait un élargissement des techniques utilisées et de la gamme des images visuelles. C'est ainsi que la peinture (gouache acrylique) devint la technique de base [...]¹. » Des mots, plus rarement des lettres ou groupes de lettres, du texte initial, réunis en des sortes de bulles comme dans les bandes dessinées, restent lisibles. Reliées entre elles, du haut en bas de la page, par des canaux sinueux n'utilisant que les blancs et interlignes du texte imprimé originel, ces bulles constituent elles-mêmes un nouveau texte, une nouvelle histoire plus laconique, discontinue et obscure, avec ses héros, Grenville et Irma, empruntés au récit de Mallock ou, invention de l'artiste, Toge, dont le nom ne peut être formé qu'à partir de l'existence préalable sur la page des mots « together » et « altogether » qui

décident de son apparition. Le titre du livre second, *A Humument*, provient également de l'effacement partiel de la partie centrale du titre du livre premier. Les parties masquées du texte le sont plus souvent par de nombreuses et subtiles couleurs que par des traits à l'encre noire. Certaines pages, les plus nombreuses, sont non figuratives, d'autres au contraire illustratives: thèmes suggérés par le texte retenu; décors, fenêtres et paysages; attributs d'un personnage (le tapis de Toge, par exemple); citations de peintres célèbres (la Sainte-Victoire de Cézanne, les fleurs de Warhol, les hachures de Lichtenstein, etc.) et bien d'autres motifs au long des trois cent soixante-sept pages du livre qui respectent la pagination du roman de Mallock, bien qu'elles n'aient pas été travaillées dans cet ordre.

Certaines d'entre elles sont d'ailleurs des gloses sur le livre en cours d'élaboration: « *Though I used to work my poor little book, very rich for eyes* (Bien que j'eusse coutume de travailler mon pauvre petit livre, très riche pour les yeux) », lit-on sur l'une d'elles, dont un fragment, portant ce texte, est reproduit sur la jaquette. Et pourtant, quoique somptueusement enluminé, l'ouvrage n'est pas pour autant un livre exclusivement visuel: « *a book of art/of mind art* (un livre d'art/d'art de l'esprit) », indique la page d'introduction. En quel sens? ou plutôt en quels sens?

Tom Phillips a explicitement situé le travail mené sur ce livre sept années durant, page après page, dans le con-

texte intellectuel de la critique textuelle des années soixante, notamment celle de la revue *Tel Quel*. « *A Humument* exemplifie le besoin de "faire" du structuralisme et (tout comme il y a des livres à la fois *de* et *sur* la philosophie) d'être un livre *de* structuralisme plutôt que *sur* lui. Au minimum, c'est un exemple raisonnable de *bricolage*, et, au maximum, c'est peut-être un travail de *déconstruction* à grande échelle prenant la forme d'une étrange collaboration involontaire entre deux personnes mal assorties, séparées par soixante-quinze ans. C'est pour l'artiste une solution au problème de son désir d'écrire de la poésie tout en n'étant pas poète au vrai sens du mot². » En réalité, deux motivations différentes sont ici fournies ensemble, qu'il faut distinguer. D'une part, la justification cultivée, lettrée, de la référence à la problématique derridienne de la déconstruction et à la notion lévi-straussienne apparemment plus modeste de « bricolage », celle-ci du reste comprise dans tous ses aspects, y compris celui, parfaitement banal, d'une occupation secondaire, réservée au temps de loisir: « Tout le travail sur *A Humument* a été fait le soir, de façon à ne pas avoir à regretter les jours perdus, au cas où la chose serait devenue une folie³. » D'autre part, la « déconstruction » et le « bricolage » dont il est question ne se rapportent pas seulement au débat philosophico-littéraire contemporain concernant l'éclatement de l'unité substantielle de l'œuvre dans l'intertextualité; Tom Phillips s'en autorise implicitement pour mettre en cause par analogie ou extension l'idée de l'unicité essentielle du talent de l'artiste, traditionnellement voué à un moyen

1. Tom Phillips, « Notes on *A Humument* », postface (non paginée) à *A Humument*, texte repris d'une version antérieure moins complète publiée dans Tom Phillips. *Works. Texts. to 1974*, Stuttgart/London/Reykjavik, Hansjörg Mayer, 1975, p. 215-218.

2. Tom Phillips, *ibid.* (Ces références théoriques explicites n'apparaissent que dans la postface du livre, non dans la version antérieure de ce texte, citée note précédente.)

3. Tom Phillips, *ibid.*

d'expression spécifique, quand il s'agit ici de revendiquer sa non-spécialisation, sa polyvalence fondamentale, son aptitude à des moyens d'expression multiples, notamment peinture et poésie. Mais on va voir comment l'adhésion de Tom Phillips aux exercices combinatoires du structuralisme¹, qui situe l'intertextualité de son œuvre dans le contexte théorique de la critique post-moderne, de même que son refus de la spécialisation des rôles artistiques, qui pourrait logiquement passer pour son corrélat subjectif du côté de la personnalité artistique, se fondent plus largement sur une conception antémoderne de l'œuvre comme de l'artiste. Répondant à une question de Vincent Katz qui s'interroge sur une certaine nostalgie de l'artiste anglais à l'égard du modèle offert par l'artiste humaniste de la Renaissance, Tom Phillips confirme à tout le moins que, méfiant envers ce mouvement général de la société vers une compétence de plus en plus approfondie dans un domaine de plus en plus limité, il refuse « une sorte de reflet de la spécialisation dans la vie technologique et commerciale moderne qui tente de s'étendre à la vie artistique, laquelle heureusement ou non n'obéit pas à de telles règles² ».

Le livre d'artiste tel que Tom Phillips contribue à l'établir dans *A Humument* trouve à s'enrichir de ce rapport duel, voire contradictoire – postmoderne et antémoderne –, à la modernité. Dans l'esprit du « bricolage », en effet, il sert à merveille ce que l'artiste, en métaphysicien de la création plus profondément sans doute qu'en bricoleur parcimonieux, justifie par une « utilisation économique des ressources », « une sorte d'économie artistique », qu'il définit ainsi, en adaptant une déclaration célèbre de Douglas Huebler, dont il tire des conclusions appropriées à son travail : « On n'ajoute pas au nombre de choses existant dans le monde si l'on emprunte, si l'on prend appui, si l'on se tient sur les épaules des réalisations ou des sources de divers autres gens. J'essaie, autant que je le peux, de ne pas ajouter au nombre des choses existant dans le monde³. » En fait, le postulat sous-jacent à une telle méthode est exactement l'inverse de celui qui régit les reprises de Rodney Graham : au lieu de soupçonner dans chaque œuvre littéraire une structure répétitive cachée, il crédite tout texte, serait-il le plus apparemment banal, d'une fécondité secrète et suppose donc le caractère illimité de ses exploitations possibles. Ainsi toutes les idées et images auxquelles l'artiste tenait, tout ce qu'il voulait dire et écrire, il a pu l'extraire, aime-t-il à souligner, de l'*undertext* de *A Human Document*. Dès lors, au contraire de l'approche critique, démystificatrice, réductrice de Rodney Graham s'exerçant sur des œuvres reconnues, la déconstruction par Tom Phillips des « dessous » du texte insignifiant de Mallock est-elle accomplissante, rédemptrice, magnifiante. Preuve en est la fortune artistique de *A Human Document* dans son œuvre. Source du *Humument*, ce *treated Victorian novel* selon son sous-titre, il a servi aussi à réaliser d'autres livres comme *Trailer* (1971), planches refusées du *Humument* que l'artiste, toujours par esprit d'économie artistique, exclut de gaspiller, et une version de poche n'uti-

lisant que la partie centrale des pages du roman de Mallock, *The Heart of A Humument* (1985). À quoi s'ajoutent un opéra, *Irma*, des *Humument Fragments* (œuvres indépendantes offrant d'autres interprétations d'une page du roman originel), sans parler de fréquentes insertions retraitées de passages du *Human Document* dans d'autres œuvres, tableaux ou même autre livre, tel *Dante's Inferno* (1985). La récupération artistique du roman originel est sans terme. Chaque page est en effet susceptible de se prêter à de multiples interprétations, au sens herméneutique comme musical du terme, et à autant de « traitements » : ainsi existe-t-il une vingtaine d'autres versions de la page quatre-vingt-cinq de la première édition du *Humument*. Le principe d'économie artistique implique que le livre second puisse à son tour non seulement être réutilisé dans d'autres œuvres, mais recomposé. Tom Phillips imagine les rééditions du *Humument* comme autant d'occasions de remanier un certain nombre de pages à chaque fois. Il calcule non sans humour que, pour peu qu'il vive assez longtemps et retrouve un nombre suffisant d'exemplaires du livre de Mallock, à raison d'une douzaine de pages modifiées à chaque nouvelle édition, *A Humument* pourrait être totalement renouvelé à la trentième⁴. Depuis 1980, date de la première édition, on dispose à tout le moins de deux nouvelles éditions (1987, 1997), évidemment « revues (*revised*) ».

Ainsi le principe d'économie artistique justifie-t-il un recyclage perpétuel des ressources qui est tout le contraire de la répétition et de la redondance dénoncées et amplifiées par les interventions de Rodney Graham. Bien plus, il est patent que sous l'alibi du recyclage permanent d'un texte « trouvé », c'est la capacité de l'artiste à faire le plus avec le moins, à déployer la puissance d'altérité de l'identique, qui est en jeu. On est plus près de l'*ars combinatoria* selon Leibniz⁵, de l'entendement de son Dieu, aussi imaginaire dans ses vues

1. Tom Phillips, *Tom Phillips. Works, Texts, to 1974*, op. cit., p. 244.

2. Vincent Katz, « Interview with Tom Phillips », *The Print Collector's Newsletter*, May-June 1984, p. 49. Tom Phillips est un exemple supplémentaire de l'interdisciplinarité de « l'artiste », tel que défini *supra*, chapitre premier, § « L'artiste en généraliste et l'art de l'intermedia ».

3. Tom Phillips, in Vincent Katz, *ibid.*, p. 48. La déclaration de Douglas Huebler, parue la première fois dans le catalogue *January 5-31* (1969), est celle-ci : « Le monde est plein d'objets, plus ou moins intéressants ; je ne souhaite pas en ajouter davantage. » (Cf. *supra*, chapitre quatrième, § « La documentation photographique ».)

4. Tom Phillips, « Notes on A Humument », loc. cit.

5. Nous avons ailleurs consacré une étude développée à une lecture leibnizienne de l'œuvre de Tom Phillips ; cf. « De quelques aspects leibniziens dans l'esthétique de Tom Phillips et des usages du livre qui s'ensuivent », in *Journées Tom Phillips. Le Livre d'artiste. Écritures et Peintures*, Rouen, Fonds régional d'art contemporain de Haute-Normandie, 1990, p. 114-135 (repris dans *Sur le livre d'artiste*, op. cit., p. 500-519).

qu'économe dans ses voies, que de la logique bricoleuse des déconstructeurs. Il y a une modernité joyeuse de Tom Phillips dans cette contrainte à lui-même donnée de tirer d'un nombre fini d'éléments imprimés dans un livre les combinaisons les plus riches et les plus variées pour l'esprit comme pour l'œil; et une grande foi dans la fertilité de ses lectures, d'où naissent ses propres livres à partir de ceux des autres, de sorte qu'il peut dire, à propos de son « traitement » de l'*Enfer*, pourtant plus classique que celui du *Human Document* puisqu'il ne modifie pas le texte qu'il illustre de gravures savantes, que son *Dante's Inferno* n'est plus le livre de Dante, pas même une de ses interprétations, mais le sien: « C'est mon livre à moi. Et afin de le rendre mien plus encore, j'ai fait la traduction. Au départ, ce fut à cause de l'impossibilité d'en trouver une bonne, et puis c'est devenu mon texte à moi autant que celui de Dante¹. »

À travers ceux de Tom Phillips, le livre d'artiste apparaît bien à la convergence de deux filiations hétérogènes qu'il lui revient de réunir. D'un côté, le modèle du bricolage inscrit le livre dans le réseau éclaté des références, citations, récupérations et traductions que fonde une pratique postmoderne de l'appropriation. De l'autre, le souci de l'unification par le livre, écho de cette combinaison entre peinture et poésie dont il a été question et à laquelle il convient de revenir pour terminer, le réinscrit en sens inverse dans la tradition du livre comme Livre: totalité close, somme, résistance au flux et à la dispersion des informations, rempart contre l'oubli qui est la mort de la mémoire, peut-être même la mort tout court. Ce qui s'impose, en effet, à Tom Phillips quand il tente de définir la nature de l'ambition de son *Humument*, une fois qu'il l'a achevé, c'est aussi bien le projet mallarméen du Livre (le devenir-livre du monde) que la notion d'« œuvre d'art totale » (le devenir-monde du livre), dans laquelle ce qui importe est moins ce qui est totalisé que l'entreprise même

de totalisation: « Finalement, ce travail devint une tentative de *Gesamtkunstwerk* en petit, puisqu'il comprend des poèmes, des partitions musicales, des pastiches, des notes sur l'esthétique, une autobiographie, des textes concrets, une idylle, des *erotica* innocents, aussi bien que l'inexprimé [*undertext*] de l'histoire originale de Mallock [...]². » On ajoutera à l'énumération de l'auteur un musée imaginaire et une réflexion sur la genèse du livre en cours. Un tel effort de rassemblement et de cohésion entre matériaux disparates est ce qui du livre fait une œuvre-monde autant que le miroir du monde.

Aussi bien, la pensée du livre selon Tom Phillips, avec son ambivalence constitutive de monde dans un livre et de livre comme monde, est-elle ce qui institue un livre, unique quoique *a priori* quelconque, en foyer unificateur de toute l'œuvre de l'artiste, très ramifiée dans ses diverses manifestations et pourtant essentiellement simple parce que, dit-il, « elle renvoie toujours à un centre. Ainsi chaque morceau gagne un écho venant d'un autre morceau, et gagne en richesse artistique. C'est pourquoi j'utilise *A Humument* dans mon *Inferno* pour commenter Dante, parce que cela introduit ce renvoi et continue de donner unité à mon monde [*to make my world one*]³. » C'est une sorte de point de vue monadique que celui offert par le traitement du *Human Document* (ou de n'importe quel ouvrage à quatre sous ou trois pence qui aurait fait aussi bien l'affaire), point de vue irréductiblement singulier sur le tout et cependant point où se recueille entièrement le tout⁴. C'est bien cette conception du livre comme miroir microcosmique qui fait de Tom Phillips un héritier de la pensée du livre à la Renaissance, et qui explique par ailleurs son goût pour les romans allégoriques et les livres d'emblèmes qu'il collectionne⁵.

Le travail de transformation d'un roman médiocre largement diffusé lors de sa publication en un *Humument* s'inscrit en faux contre le lien intrinsèque établi

par les livres de Rodney Graham entre les progrès de l'industrialisation du livre et celui de la mécanisation de son contenu. Il est vrai que, chez Tom Phillips, c'est au prix d'une métamorphose du roman en spicilège. *A Humument* incite à penser que, comme les livres des poètes, les livres d'artistes sont aussi à leur manière des ripostes à la répétition mortifère, au recyclage du même dans le marché ordinaire de la librairie. On a vu que, tout en prônant en termes économiques une esthétique de la parcimonie, Tom Phillips ne fonde pas moins son travail de retraitement sur l'hypothèse d'une richesse préalable de l'imprimé, non sur celle de son indigence cachée, comme chez Rodney Graham. Paradoxalement, cependant, au contraire des arrangements de livres par ce dernier, lesquels, sous l'apparence de prolongements indéfinis ou de débordements généreux, se révèlent autant de réductions formalistes à une routine d'écriture, les reprises par Phillips d'un ouvrage donné consistent, en supprimant la plus grande partie des mots, à y faire surabonder les significations. *Less is more*. Car le dessin et les couleurs qui font disparaître presque entièrement le texte, en un autre sens le font apparaître. Dans la mesure où l'image se superpose au texte imprimé d'abord pour l'effacer, ce qui est par elle préservé, et en quelque sorte réécrit, fait lui-même image, participe typographiquement à la visualité de la page et se donne ainsi au regard sans faillir pour autant à la signification. Aussi, malgré la distance qui sé-

1. Tom Phillips, in Vincent Katz, *loc. cit.*, p. 47-48.

2. Tom Phillips, « Notes on *A Humument* », *loc. cit.* Le renvoi à « l'idée de Mallarmé selon laquelle toute chose existe dans le monde pour s'achever en un livre » se trouve dans un autre passage, en conclusion de ces « Notes ».

3. Tom Phillips, in Vincent Katz, *loc. cit.*, p. 49.

4. Gottfried Wilhelm Leibniz, *La Monadologie*, Paris, Delagrave, 1968, § 56 et 57, p. 173.

5. Sur le lien entre la littérature emblématique et la métaphore herméneutique du livre comme microcosme, on pourra se reporter à Jean-Marc Chatelain, *Livres d'emblèmes et de devises. Une anthologie (1531-1735)*, [Paris], Klincksieck, 1993, p. 31-35.

Kevin Osborn

Real Lush

[Arlington, Virginia], 1981.

305 ex. 9,5 x 13,8 cm. 612 p.

pare un peintre-poète rompu au langage allégorique comme Tom Phillips et un poète de l'absence et de la déception des signes comme Edmond Jabès, on se risquera encore une fois à emprunter à celui-ci quelques lignes qui nous paraissent convenir à celui-là :

– Vous n'avez pas quitté le livre ;
Vous ne l'auriez pu.
Mais, parfois, si larges sont les interlignes,
qu'il vous semble fouler un sol nouveau ;
si vastes sont les marges.
Le livre nous lie¹.

À quoi nous lie le livre ? Au livre. Celui qui, en une page du *Humument*, se donne ce programme aimablement déconstructeur : « *Surprise the shelves. Disturb old books* (Surprendre les étagères. Déranger les vieux livres) », se réclame en réalité, comme nombre d'artistes précédemment cités, de la tradition du livre et de sa continuité ; voire d'une conception classique de la culture selon laquelle la plupart des livres sont écrits en référence à des livres ou à des modèles littéraires antérieurs. Au demeurant, c'est un mauvais roman du XIX^e siècle que Tom Phillips « déranger » pour le ramener à l'origine même du livre imprimé, par la nature de son sujet comme par la qualité de sa réalisation. Parlant du héros du *Humument*, Toge, l'artiste explique en effet : « Son histoire, le Progrès de l'Amour, est un *topos* néoplatonicien privilégié et il y a des parallèles délibérés avec l'*Hypnerotomachia Poliphili*, le plus beau des livres imprimés, publié à Venise en 1499². » Un incunable, donc : un livre du commencement de la mécanisation du livre. Auquel Tom Phillips avec son ouvrage fait écho, conscient de proposer un incunable de notre temps, si l'on entend par là une réussite exemplaire, techniquement

et esthétiquement, dans l'introduction d'une manière inédite de faire des livres en accord avec les moyens nouveaux de reproduction et de diffusion : celle qui, pour passer par les voies de l'industrialisation du support, n'en résiste pas moins à la banalisation du contenu. Nécessairement peint et dessiné page après page à la main, le livre est imprimé en offset et édité (et réédité) en un tirage non limité de livre ordinaire.

Qu'est-ce à dire sinon que la profondeur du livre récusée par Lyotard est ici revendiquée ? Elle consiste, en l'occurrence, non seulement en la stratification visible du palimpseste des réécritures et enluminures, mais encore en l'épaisseur symbolique de l'histoire du livre tout entière, recueillie comme un héritage à faire fructifier plutôt qu'à préserver dévotement selon les bibliophiles ou à refuser violemment selon les biblioclastes. Cela est si vrai que, parmi les créateurs de livres d'artistes, Tom Phillips n'est pas le seul à mettre son ouvrage sous le patronage du *Songe de Poliphile*, paradigme du livre imprimé. C'est aussi

le cas de Kevin Osborn dont *Real Lush* (1981) en reproduit sur les rabats de sa couverture une page du début, celle où l'on voit Poliphile endormi au pied d'un arbre. Les quelque six cents pages de ce livre trapézoïdal, ainsi relié pour être feuilleté rapidement tel un *flip book*, font se superposer des images caractéristiques de notre monde (compétitions, envols, guerres, etc.) en un flux mental et visuel complexe³. Rêve allégorique, à l'instar de celui rapporté par Francesco Colonna cinq siècles plus tôt, voyage initiatique d'un jeune homme au cœur de la vie actuelle, il est imprimé en offset, technique contemporaine s'il en est. Toutefois, ce livre a requis l'utilisation de plusieurs plaques par page et un travail direct sur la presse, lequel, de l'aveu même de l'artiste⁴, entend égaliser dans son ordre la qualité de la gravure dans les livres anciens. Un des rares fragments de texte intégrés aux images dit ceci : « Loin / le parfum des rêves / s'élevant des pages d'encre (*Far away / the odor of dreams / lifting off / from pages of ink*). À travers l'évocation de l'odeur



1. Edmond Jabès, *Le Livre des Questions*, loc. cit., p. 81.

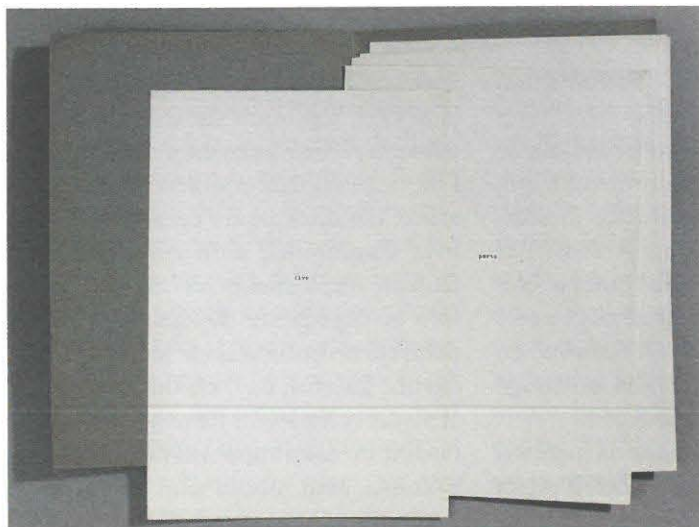
2. Tom Phillips, « Notes on A Humument », loc. cit.

3. Clive Phillpot a donné de ce livre une analyse développée dans « Books, Book Objects, Bookworks, Artists' Books », loc. cit., p. 77-79.

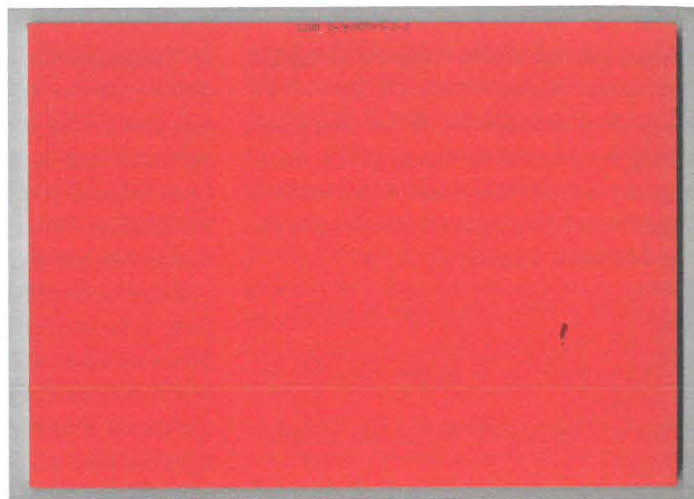
4. Entretien de l'auteur avec l'artiste, octobre 1984.

Jiří Valoch*five parts of one work*

eschenau, the eschenau summer press &
temporary travelling press publications 16, 1977.
100 ex. 30,2 x 21,1 cm. 5 planches sous chemise en carton.
Coll. particulière.

**Brad Brace***ISBN 0-9690745-2-2*

[Toronto, s. d.]
19,2 x 26,7 cm. 128 p. et une carte 5 x 8,8 cm.
Coll. particulière.



persistante de l'encre dont sont faits les rêves dans les livres, est certes suggérée entre l'ouvrage ancien et le nouveau la persistance de la thématique onirique, mais aussi la continuité du travail de l'atelier où l'encre les imprime.

UN LIVRE EST UN LIVRE

Ainsi aura-t-on observé successivement comment la réflexion des artistes sur le livre, réflexion en acte puisqu'elle s'incarne dans des œuvres, passe essentiellement par les genres de livres (les modèles formels) et par l'histoire du livre (sa tradition). Il reste à examiner des publications qui mettent en avant la nature concrète du livre en tant que telle. Soit que, d'un point de vue quasi théorique, elles aient pour sujet le livre comme livre, ce que Michel Butor a appelé la « physique¹ » du livre et « le livre comme objet² », formule que l'on retrouve en titre d'un article de Dan Graham³, l'un et l'autre se réclamant d'ailleurs largement des considérations inaugurales de Mallarmé. Soit que, d'un point de vue pratique, elles prennent au premier degré telle ou telle particularité matérielle ou trait caractéristique du livre, non plus pour en faire le sujet du livre, mais pour en user comme d'une condition primordiale de sa conception et comme d'une composante intrinsèque de sa signification. On consacra la fin de ce chapitre à analyser l'une et l'autre orientation.

Et d'abord, la première, celle qui prend les livres, pour ainsi dire, au degré zéro de leur livrité. Le plus radical à cet égard, en même temps que le plus transparent dans sa simplicité, est Jiří Valoch : beaucoup de ses publications consistent à décrire les éléments constitutifs de la spécificité du livre ou de l'acte de lecture, à raison d'un mot, parfois d'une courte phrase, par page. Par exemple, *five parts of one work* (1977) comporte cinq planches sous une chemise de carton gris, avec, imprimé sur chacune d'elles, l'un des mots du titre : l'accent est mis sur l'unité que réalise le livre à partir des éléments séparés des pages. *three possibilities* (1980) énonce tour à tour sur trois planches chacune de ces trois possibilités qui concernent le lecteur en train de lire : « *the process of reading creates the mystery of this work.* » « *the process of reading demonstrates the mystery of this work.* » « *the process of reading abolishes the mystery of this work.* » D'une manière moins incisive, plus indirecte aussi, Brad Brace donne pour titre à ses publications leur numéro d'identification officiel (ISBN, International Standard Book Number). Sur les couvertures qui évoquent par leur papier cartonné souple et par leurs différentes couleurs les chemises de classement destinées à protéger des documents, il n'y a pas de nom d'auteur (il figure sur la quatrième page de couverture), ni d'éditeur, mais uniquement ceci, imprimé à la limite du bord

supérieur en petits caractères : *ISBN 0-9690745-0-6* ou *ISBN 0-9690745-1-4* ou encore *ISBN 0-9690745-2-2*. L'anonymat de ces livres est renforcé par les images qu'ils contiennent, imprimées à fond perdu et proches des photographies grises des journaux, parfois floues, parfois tramées. Seul un petit carton, glissé dans chacun comme une carte de visite professionnelle dont il a le format, donne le nom et l'adresse de l'artiste avec un « synopsis » ou des « addenda » : une histoire prétexte en quelques lignes. Sans doute Nancy Princenthal les interprète-t-elle justement lorsqu'elle note que ces livres revendent, non sans humour, « une place garantie à perpétuité, au mieux dans la conscience historique de la culture et au pire dans ses archives de numéros d'ISBN⁴ ». Les publications de Brad Brace suggèrent qu'un livre, avant de se distinguer éventuellement par son intérêt artistique, littéraire ou scientifi-

1. Michel Butor, « Sur la page », in *Répertoire II*, Paris, Éditions de Minuit, 1964, p. 101 (repris dans *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1969, p. 125). Cf. aussi Michel Butor, « Écorché vif » (discussion), in Butor, *op. cit.*, p. 444. Avant lui, Paul Valéry a parlé de « physique » du livre, mais au masculin (« Livres », *loc. cit.*, p. 26).

2. Michel Butor, « Le Livre comme objet », in *Répertoire II*, *op. cit.*, p. 104 (repris dans *Essais sur le roman*, *op. cit.*, p. 130).

3. Dan Graham, « The Book as Object », *Arts Magazine*, vol. XLI, n° 8, Summer 1967, p. 23 (repris en allemand sous le titre « Das Buch als Objekt », *Interfunktionen*, n° 11, 1974, non paginé).

4. Nancy Princenthal, « Recent Artists' Books, or How to Invest \$ 100 in Artists' Books Published since 1980 », *loc. cit.*, p. 53.

François Morellet

a badly bound book

escheneau, the escheneau summer press 19, 1982.
150 ex. 23 x 16,5 cm. 4 p.

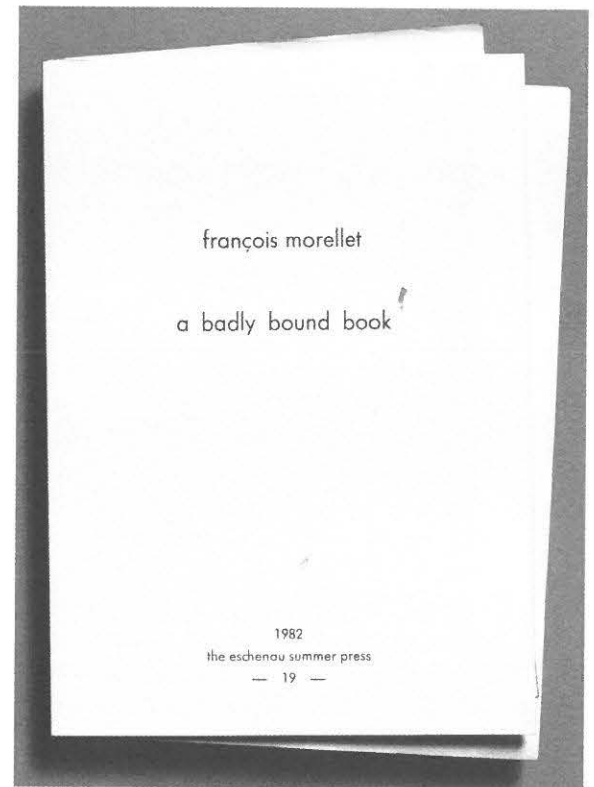
que, se reconnaît d'abord à son appartenance au répertoire international des livres, dans lequel tous, du point de vue de leur nature matérielle de livres, s'équivalent.

Avec autant d'humour, mais dans un esprit plus formaliste, François Morellet intitule deux feuillets de papier glacé blanc, pliés et mal imbriqués l'un dans l'autre, *a badly bound book* (1982). Un livre est minimalement un quadrilatère de pages reliées, définition rendue soudain manifeste par le fait que le feuillet intérieur déborde inégalement du feuillet extérieur qui suffit à faire la couverture. Le titre qui annonce « un livre mal relié » décrit exactement et exhaustivement ce qu'est le livre puisque ce dernier n'est ici rien d'autre que sa reliure anormale. Il est donc le titre réussi d'un livre raté. Mais un livre parfaitement adéquat à son titre peut-il être un livre raté? Au jeu formel explicite s'ajoute un jeu logique implicite. À un troisième niveau, c'est un jeu visuel qui permet d'associer les décrochements apparemment anarchiques des bords superposés des pages à ceux, géométriquement réglés, des chevauchements ou imbrications des châssis dans certains tableaux du peintre à la même époque. À cet égard, on se rend compte que, pour Morellet, le livre n'est pas tant un objet intéressant en lui-même que l'occasion, sinon le prétexte, de prolonger à son propos – et sans prétention – une réflexion plastique sur le cadre comme partie prenante de la forme.

Il en va autrement d'artistes qui, à travers un livre, mènent une réflexion sur le livre. L'exemple le moins surprenant, parce que offert par un artiste conceptuel, est à première vue la contribution de Joseph Kosuth au *Xerox Book*. Sa participation – son livre dans le livre – consiste à énumérer, à raison d'une information par page, chacun

des éléments qui ont permis l'ensemble du livre, depuis le matériel utilisé (machines diverses, papier, encre, colle) jusqu'aux interventions des artistes dans l'ordre alphabétique qui est celui de leur apparition dans le livre en passant par l'éditeur. Cela commence donc par « titre du projet (*title of project*) », se continue par « photographie de la photocopieuse utilisée (*photograph of xerox machine used*) », « caractéristiques de la photocopieuse (*xerox machine's specifications*) », etc., et se termine par « photographie du livre entier (*photograph of whole book*) », toutes ces indications demeurant exclusivement textuelles. En réalité, la démarche est moins tautologique qu'on ne pourrait s'y attendre car la contribution de Kosuth au livre ne consiste pas à énoncer que celui-ci est ce qu'il est. Elle suit la genèse du livre, depuis son projet jusqu'au livre terminé. Mais cette histoire est abstraite, qui ramène le processus de réalisation du livre à la liste de ses conditions effectives de production, les interventions artistiques étant d'ailleurs tributaires des outils techniques qui les rendent possibles et qui, de ce fait, les précèdent dans l'ordre des informations. Aussi Kosuth décrit-il moins le livre que ce qui permet matériellement d'en mener à bien la fabrication. Sa participation revient à en proposer une analyse matérialiste autant que conceptuelle. Or, par le hasard de l'alphabet, qui met Kosuth après Andre, Barry, Huebler et avant LeWitt, Morris, Weiner, il se trouve qu'elle est placée exactement au milieu du livre. Elle est donc ce point où les conditions de possibilité concrètes du livre sont mises en abyme dans le livre. Par un étrange effet de perspective conceptuelle, le travail de Kosuth semble commenter *a posteriori* le livre achevé alors qu'en réalité il a anticipé la réalisation du livre dont il n'est qu'une partie.

La relative fréquence du point de vue tautologique sur le livre n'est pas seulement à situer dans le contexte général du retour réflexif opéré par le mouve-



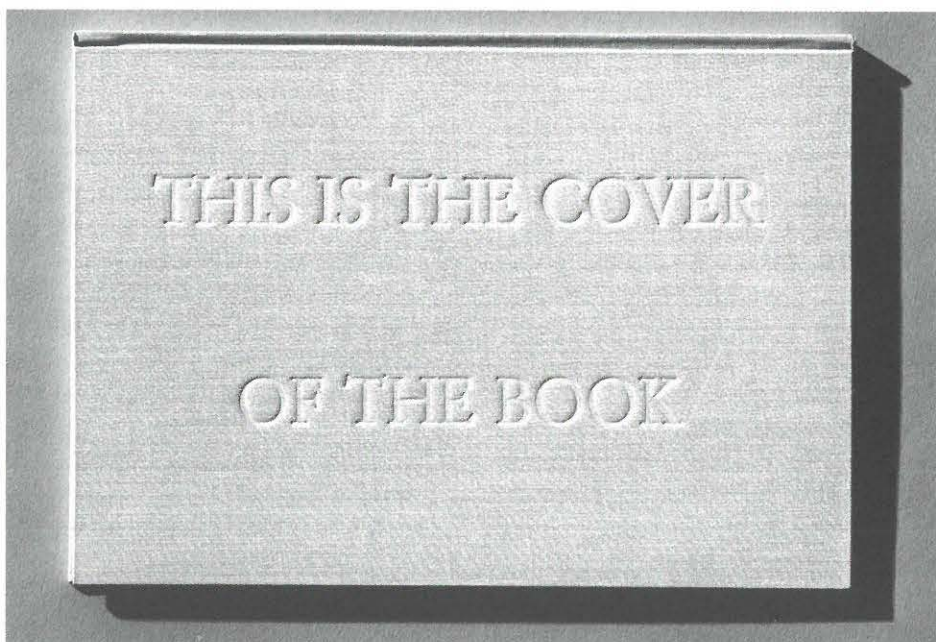
ment moderne sur les moyens d'expression artistique. En effet, ce point de vue est adopté par des artistes d'horizons différents qui produisent des ouvrages en eux-mêmes, et contre toute attente, très variés¹. On y reconnaîtra souvent le signe d'un intérêt réel pour la nature matérielle de l'objet livre, mêlé parfois d'une curiosité de néophyte chez ceux qui découvrent, avec une évidente jubilation, sa nouveauté dans le champ de leurs préoccupations artistiques. Ainsi peut-être de *Book* conçu par George Brecht dès 1964, mais édité en 1972. Chaque page de cet ouvrage parfaitement relié en toile blanche est identifiée par sa fonction dans la structure du livre. Ainsi, par exemple, lit-on sur la première page: « Voici la page de titre du livre (*This is the title page of the book*) »; puis: « Voici à qui est dédié le livre (*This tells who the book is dedicated to*) »; plus loin: « Voici qui pourrait être approximativement la page centrale du livre (*This could be about the middle page of the book*) », etc. Ce livre donne à lire le squelette formel de tout livre, délivre une abstraction de livre et

1. Cf. *Bücher über Bücher*, catalogue d'exposition par Guy Schraenen, Bremen, Neues Museum Weserburg, 1992. La sélection manque cependant d'un critère précis, dans la mesure où, par exemple, sont inclus les livres qui citent ou reprennent un texte littéraire, plutôt qu'un livre *stricto sensu*.

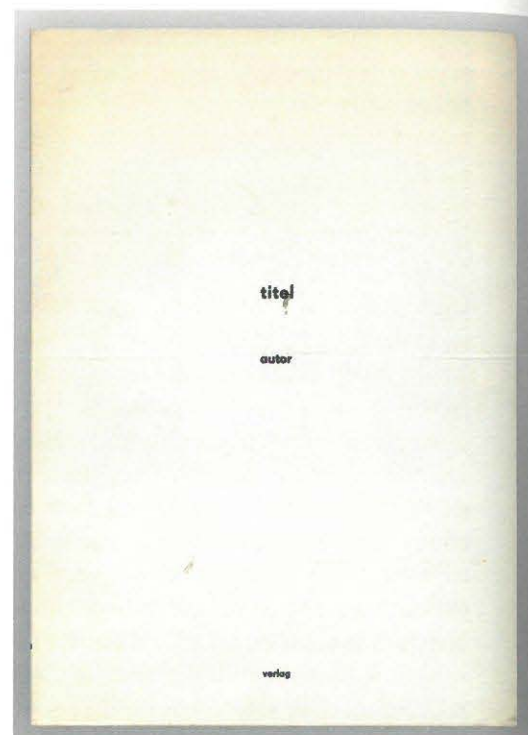
George Brecht**Book**

Köln, Michael Werner, 1972.
50 ex. 30,5 x 21,7 cm. 26 p.
Coll. particulière.

désigne sa propre réduction à des éléments universels purement fonctionnels. Brecht ramène le livre à l'énoncé de ses composants tout comme il ramène l'*event* à la description de ses éléments sur les cartes de *Water Yam*, dans le but d'ouvrir au lecteur des possibles, qu'il choisira ou non d'actualiser. Car ce livre s'adresse à quelqu'un: « Voici la page qui bruit quand vous la tournez (peut-être) (*This is the page that rustles when you turn it [maybe]*) ». Autrement dit, il s'agit d'un livre virtuel, plutôt que conceptuel. Il est cependant révélateur qu'à être ainsi isolés de toute intention de signifier autre que tautologique, ces éléments soient mis contradictoirement dans l'impossibilité de remplir la fonction qu'ils indiquent. Si le formalisme peut être défini comme la forme sans la fonction, le fonctionnalisme peut à son tour être défini comme la fonction sans la signification. Au-delà de l'esprit de jeu qui anime cette œuvre de Brecht, et quitte à la tirer un peu abusivement vers ce qui nous occupe, nous y verrions volontiers la confirmation exemplaire des limites d'une analyse du livre qui prétendrait attribuer à chacune des caractéristiques formelles de ce support une fonction déterminée *a priori*, indépendamment de toute signification.

**Fritz Balthaus****Nichtssagender Titel**

Berlin, Vogelsang, [s. d.]
29,7 x 20,8 cm. 46 p. et un marque-page.
Coll. particulière.



ne nous sont pas explicables, telle l'indication de « coups de marteau » (*Hammerschläge*) dont les caractères donnent bien l'impression d'avoir été martelés. Ce que l'on peut plus facilement comprendre, c'est une page de papier miroir qui, outre qu'elle ménage au lecteur qui s'y reflète une place dans le livre, rend lisible un mot imprimé à l'envers sur la page d'en face: *Spiegelbild*. Pourquoi cette « image en miroir », sinon parce que tout le livre se veut image de lui-même, description de ce qu'il est sans l'être, son portrait en négatif? À la dernière page, au lieu du mot « fin » par exemple, on lit ces lettres imprimées à la suite: *undredundanzund*. Ce qui peut se lire aussi *und redundanz und*, soit « et redondance et », suggérant l'idée d'une répétition infinie, surtout en allemand avec la triple occurrence de *und*. Est-ce là une déclaration de défiance envers tout livre dont celui-ci prétendrait révéler les ingrédients possibles, sinon la formule? Ce *Titre insignifiant* par lequel il se nomme désigne-t-il seulement la vacuité de l'exercice spéculatif et spéculaire qu'il est ou vaut-il pour tous les titres, même apparemment plus

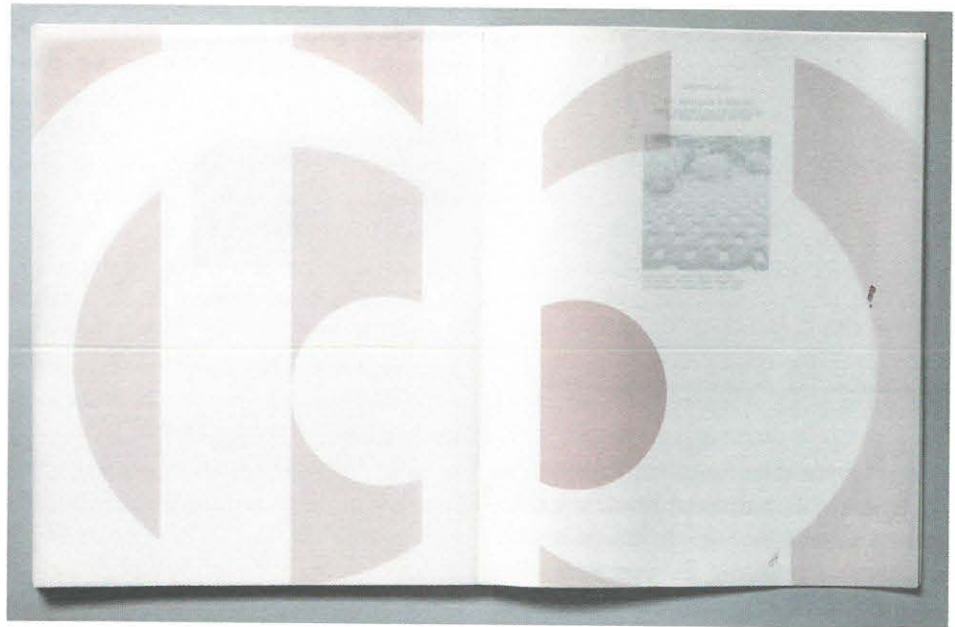
Daniel Buren

Chapitre I – De la couverture, Della copertina, On the Cover

[Paris], Association française d'action artistique
– ministère des Affaires étrangères, 1986.
36 x 29,9 cm, 200 p.

« parlants » (pour reprendre mot à mot le titre allemand)? Il est difficile d'en décider. La première hypothèse aurait l'inconvénient de rendre superflue la publication elle-même; la seconde serait pour le moins exagérée.

Un autre exemple devrait convaincre de la diversité d'apparence et de finalité de ces livres tautologiques. Peut-être aussi d'une certaine fragilité de leur propos pléonastique, malgré la qualité des livres évoqués ici. Dont celui de Buren, *Chapitre I – De la couverture* (1986), ainsi qu'on le lit, évidemment, sur la couverture. L'artiste déclare ceci, au cours d'un entretien avec Suzanne Pagé, qui constitue le chapitre III, intitulé sans surprise « De l'entretien » : « Dans le champ des arts visuels, il ne peut y avoir d'idée, de concept, sans forme », mais « c'est le concept d'une œuvre qui force la beauté, ce n'est jamais le contraire ». Le concept, quel est-il dans ce beau livre? Remarquons d'abord que, comme dans tous ses travaux, il s'agit sans doute pour Buren de rendre son « outil visuel » – des bandes de largeur constante – adéquat à ce lieu d'intervention particulier qu'est le livre. De fait, la plupart des chapitres sont des traitements de ces bandes sous diverses rubriques qui concernent tout livre: le chapitre IV, « Du papier », montre l'impression de bandes noires et blanches sur des papiers différents; le chapitre VI, « De la couleur », fait apparaître la même page de bandes sous dix couleurs successives; le chapitre XIII, « De la composition », en compose des fragments, et ainsi de suite pour le gaufrage, la découpe, la trame, le trait, la transparence, etc. Le chapitre XIX, l'avant-dernier, « Du manque d'encre », ne montre plus rien. Il est suivi du chapitre XX, « De l'édition », qui ne



comprend que l'achevé d'imprimer, tout comme le chapitre II, « Du contexte », indique que l'ouvrage a été publié à l'occasion de la rétrospective de l'artiste à la Biennale de Venise, en 1986. Du même coup, on s'explique que le chapitre X, le plus long, « De la reproduction », montre non plus des bandes en pleine page faites pour le livre, mais en format plus réduit des « photos-souvenirs » de ces bandes présentées dans des travaux *in situ* depuis 1969.

Ce qui en revanche suscite une interrogation, c'est la présence d'autres « photos-souvenirs », placées isolément sous le titre de chaque chapitre: on n'y reconnaît rien qui puisse évoquer l'œuvre de Buren, rien non plus qui illustre le sujet du chapitre. Ce sont des photographies, au demeurant superbes, que le voyageur qu'est devenu l'artiste pour les besoins de son travail a rapportées de tous les coins du monde. C'est à notre connaissance la première fois que Buren présente dans une publication des photographies qui ne soient pas des témoignages directs de ses travaux. Le lien étroit du travail au déplacement – au changement de lieu, à l'adaptation au site – est ainsi rappelé, de même qu'est soulignée l'égalité de nature entre les « photos-souvenirs », qu'elles soient de voyages ou d'œuvres: la reproduc-

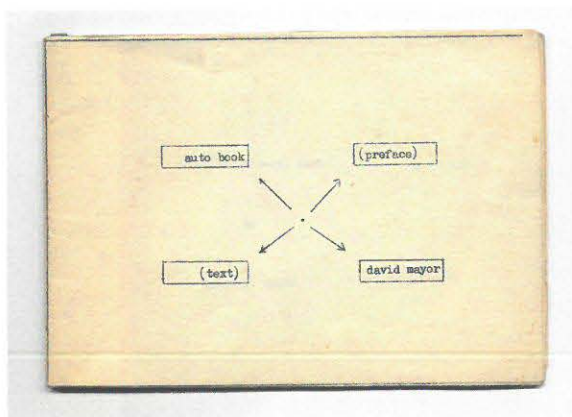
tion de l'œuvre n'est nullement l'œuvre, mais un document comme un autre¹. Toutefois, entre la prise en considération par bandes interposées des facteurs techniques qui contribuent à faire un livre, l'aspect en partie rétrospectif d'une publication qui est aussi le substitut d'un catalogue pour une exposition et ces photographies exotiques de voyageur, la relation ne s'impose pas si fortement qu'on le souhaiterait. Surtout, le lecteur finit par se demander, à se laisser lui-même séduire par le jeu des traitements multiples imposés aux bandes et censés illustrer telle ou telle composante du livre, si le moyen de l'analyse ne l'emporte pas sur l'objet de l'analyse. Contre toute attente s'agissant de Buren, c'est la facture même de ce grand livre qui fait toute sa séduction, sinon sa beauté, puisque celle-ci doit selon l'artiste dépendre essentiellement du concept qui manque ici de la « force » qu'il en attend, à juste titre. On bute une fois de plus sur les limites du formalisme, plus évidentes dans le livre que dans tout autre domaine car il est de la nature du livre de signifier, c'est-à-dire d'annoncer plus que sa propre existence de livre.

Bref, ces quelques livres, tout en se donnant pour sujet le livre, et malgré la virtuosité des approches singulières,

1. Sur cette question et la notion de « photo-souvenir », ainsi que sur la conception du livre d'artiste qui s'ensuit, cf. *supra*, chapitre premier, § « Le livre comme forme ». Dans le même but, lorsqu'il fait une conférence, Buren insère également quelques diapositives « touristiques » de ses voyages au milieu des reproductions des œuvres qu'il commente.

David Mayor

auto (redundancy) book
[S. l.], Beau Geste Press, 1971.
50 ex. 10,6 x 15 cm. 28 p.
Coll. particulière.



sont souvent décevants sur la question du livre qu'ils réduisent inmanquablement à un assemblage de matériaux ou à une combinaison de procédés. Par exemple, Buren peut-il, sinon par feinte ou artifice, croire et faire croire qu'un livre se termine quand l'encre vient à manquer? Dans un article de 1975 intitulé « Bookart Hermetics », où il met d'ailleurs en cause quelques-uns des livres qu'il a lui-même édités dans le cadre de Beau Geste Press, dont son propre *auto (redundancy) book* (1971), David Mayor a relevé le risque mortel que court le livre d'artiste s'il se confine dans les jeux tautologiques de l'autoréflexion. Non seulement il y perd sa fonction essentielle de véhicule de la pensée

Richard Tuttle

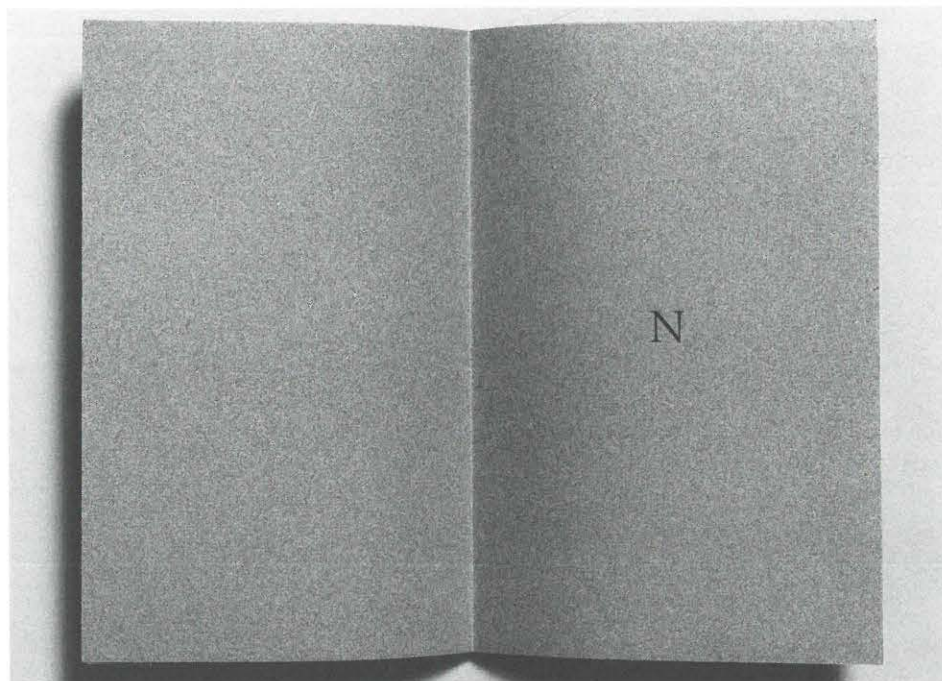
Book
Lausanne, Paul Bianchini Books, Éditions des Massons;
Paris, Yvon Lambert, 1974.
25 x 16,5 cm. 28 p.

et de la critique, mais encore, argument principal, il s'enferme ce faisant dans la sphère de l'art pour l'art dont il a voulu s'affranchir. Ainsi David Mayor termine-t-il par cet avertissement: « Il est temps de se détourner d'une logique des "moyens" pour se tourner vers une logique des "fins"¹. » Au-delà de la réalité technique du livre et de sa fabrication, il y a d'abord, même pour les artistes, sa réalité intellectuelle, laquelle d'ailleurs sait souvent fort bien soumettre la première à ses « fins ». Aussi nous semblent plus fécondes des œuvres qui mettent en livre non seulement la phénoménalité du livre, mais encore l'idée qu'il représente et qui s'y présente: le livre comme objet de pensée, fait de pensée, comme les œuvres précédentes en font un objet de papier.

On ne peut mieux le dire et le montrer que Tomas Schmit avec *das uch der b* (réalisé en 1966 en six exemplaires, édité en 1973), qu'il traduit en anglais *the ook of b*, et qu'on traduirait en français *le ivre du l*. Les vingt-six pages du livre, perforées le long du pli, sont détachables et, grâce aux indications portées sur les pages (flèches, lettres et chiffres), se combinent pour former le mot *PAPIER*: « de grandes lettres

en papier plutôt que des petites lettres sur papier². » Ce livre, conçu en écho à celui de George Brecht, *Book*, que Tomas Schmit admirait, aura le même éditeur, Michael Werner. Ce livre, plus Fluxus que conceptuel, invite à une sorte d'*event*, de *paper event* (le livre de Maciunas, *Flux Paper Event*, est plus tardif). Il n'est pas loin non plus de ces livres pour enfants qui ne sont pas faits pour être lus, mais pour être découpés et assemblés et qui, ce faisant, invitent à dépasser le livre pour en réaliser le contenu. Le titre, démantibulé, laisse apparaître cette dimension de destruction constructive.

Une certaine idée du livre qui prend la forme d'un livre. En témoigne déjà, sous une apparence pourtant plus radicalement formelle que celle du livre de Brecht dont il porte le même titre, *Book* (1974) de Richard Tuttle: quatorze feuilles de papier gris bleuté de fort grammage, pliées en deux pour donner un livre, non relié. Rien sur la première page qui fait office de couverture. À l'intérieur, une seule lettre en très grande capitale par demi-feuillet; et, page après page, un abécédaire qui se constitue. Un livre qui montre qu'il suffit de disposer de l'alphabet, de caractères imprimés et de papier pour être essentiellement un livre, à tout le moins pour pouvoir en être un. Sur la dernière page, substitut d'une quatrième de couverture, en plus du titre, de l'auteur et du colophon, est précisé ceci, qui dans un livre si minimal³ a son importance: « 48 point Berling on Canson Ingres », soit la qualité du papier et le caractère



1. David Mayor, « Bookart Hermetics », in *Artists' Bookworks*, op. cit., p. 84.

2. Tomas Schmit, dans son auto-catalogue raisonné de 1978, décrit *supra*, chapitre sixième, *dies, guten tag, ist der katalog der ausstellung tomas schmit [...]*, n° 45.

3. Minimal, non minimaliste. On ne suivra pas cette fois l'analyse qu'en donne Nancy Princenthal qui écrit que « *Book* se recommande surtout pour les rigueurs de son minimalisme », ce qui la dispense de lui donner plus de sens (« Numbers of Happiness: Richard Tuttle's Books », *The Print Collector's Newsletter*, vol. XXIV, n° 3, July-August 1993, p. 84).

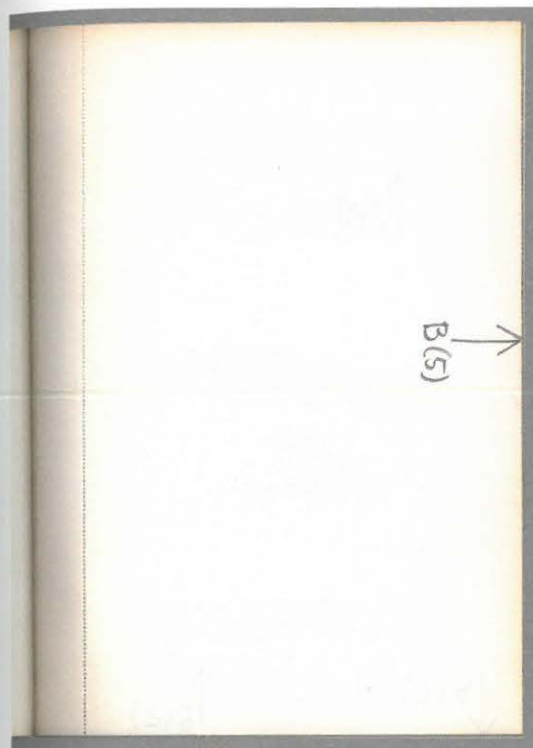
tomas schmit

das uch der b

Köln, Michael Werner, 1973.

50 ex. 29,7 x 21 cm. 26 feuilles perforées.

Coll. tomas schmit archiv, Berlin.



dans le corps choisi. Ce livre visuel et tactile montre toutefois de lui-même que son contenu est par excellence l'alphabet, matrice de tout texte possible qu'il reviendra à un papier et à des caractères de rendre perceptible, ici lisible et visible à la fois, car il est manifeste que les lettres sont aussi des formes. Une certaine idée du livre, voire une certaine intellectualisation du livre d'artiste par l'accent mis sur les signes de l'écriture et les moyens de l'imprimé, peut donc aller de pair avec un livre réservant une

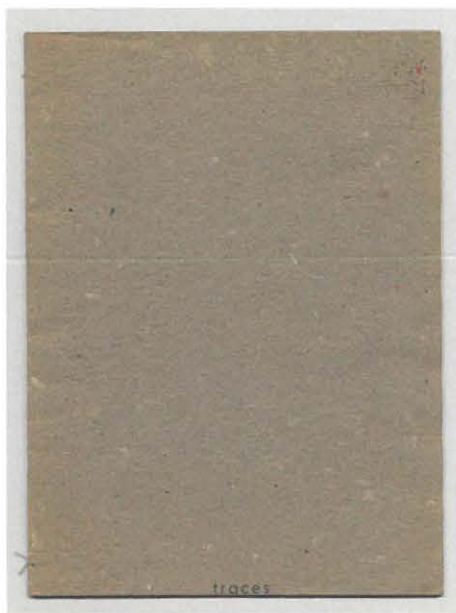
Luciano Bartolini

Traces

Firenze, Zona, 1976.

250 ex. 21,8 x 16,2 cm. 20 p. incluant la couverture.

Coll. particulière.



part aux plaisirs du toucher et de la vue. Bien plus, après le formalisme des livres précédents, ce livre de Tuttle fait apercevoir une seconde limite de ces livres qui sont à eux-mêmes leur propre contenu: celle du matérialisme, voire du matérialisme d'ouvrages qui, en mettant en avant leurs matériaux, courent le risque de se transformer en simples objets. Ce sera le cas de bien des livres ultérieurs de Tuttle, en papier fait à la main, etc. Mais est-ce véritablement une seconde limite? N'est-ce pas plutôt un aspect ou une partie de la première? car l'intérêt pour les éléments constitutifs d'un livre enveloppe aussi ses matériaux. Cela était déjà vrai du livre de Buren, *Chapitre 1 – De la couverture*. Cela l'est sans doute plus largement du formalisme artistique en général, intellectualiste dans son principe, sensualiste dans ses résultats.

Allant dans le même sens que le livre de Tuttle, il y aurait celui que Bartolini a intitulé *Traces* (1976): cinq feuillets de papier épais et irrégulier (du genre papier recyclé ou papier de boucherie), de couleur sable brun, pliés en deux et reliés à la machine à coudre. À première vue, rien d'autre que le papier, ici brut

au lieu de raffiné, de texture peu homogène avec des inclusions dans la pâte; rien d'imprimé. Mais à y regarder de plus près, une trace transparente (au vernis?), presque invisible, au recto de chaque page. Huit empreintes, donc, placées à l'extrême bord des huit pages: une marque ronde au milieu de chacun des quatre côtés successivement, puis, de même, une bande le long de chaque côté. Signes marginaux, à peine marqués, comme si le dessinateur amoureux des matières et des couleurs qu'est Bartolini n'abordait le livre qu'avec une sorte de retenue. En sachant toutefois ce qu'il est: le papier à dessin de l'artiste, devenu par la couture celui d'une page, que des « traces », moins faites pour retenir l'œil que pour évoquer les sédimentations de la mémoire, circonscrivent comme on délimiterait un espace sacré.

À l'opposé, un livre plus traditionnel dans ce à quoi il fait explicitement référence, la monographie d'artiste, est peut-être plus éloigné d'une véritable pensée du livre. Quoique signé de Jes Petersen, *Piero Manzoni: Life and Work* (1962-1963) fut conçu par Manzoni lui-même avant sa mort en 1963 comme en témoigne une lettre en anglais maladroit adressée à Jes Petersen, en fait l'éditeur, laquelle fournit très précisément les instructions suivant lesquelles le *transparent book* doit être réalisé (dimensions, nombre de pages, maquette de la couverture, reliure, etc.)¹. En Rhodoïd, les pages de ce livre sont entièrement vierges, la couverture seule comportant les mentions habituelles. Celant a relevé la manière dont ce livre prolongeait les *Achromes* de l'artiste et sa recherche de l'élémentaire. Cependant, en excluant le langage et tout signe imprimé, le livre se fait le tombeau de la vie et de l'œuvre que son titre évoque. À cet égard, on ne suivra pas Celant qui interprète l'utilisation de la matière plastique comme un moyen d'« éliminer la matérialité et l'opacité

1. Copie de cette lettre non datée nous a été aimablement communiquée par Pascale Lesnes. Manzoni y a grossièrement dessiné la couverture du livre qu'il souhaite: le titre ne comporte alors que le nom de l'artiste et l'édition est prévue pour 1962. Les indications qui figurent dans cette lettre montrent que la première édition du livre en papier blanc de 1962 (60 ex.) n'est pas conforme au vœu de Manzoni. D'après le catalogue raisonné (Freddy Battino et Luca Palazzoli, *Piero Manzoni: catalogue raisonné*, Milano, Vanni Scheiwiller, 1991, p. 146), elle est due aux difficultés techniques rencontrées pour fabriquer l'édition transparente, qui sera réalisée en 1963 (60 ex.) et de nouveau en 1969 (100 ex., avec la mention « 2. Issue »). Cf. aussi Germano Celant, « Le livre comme travail artistique 1960-1970 », *loc. cit.*, p. 10 et Germano Celant, *Identité italienne*, *op. cit.*, p. 105. Nous remercions Michèle Didier de nous avoir fait bénéficier de ses recherches concernant les différentes éditions.

Jes Petersen*Piero Manzoni. Life and Work*

Berlin, Petersen Press, 1969.

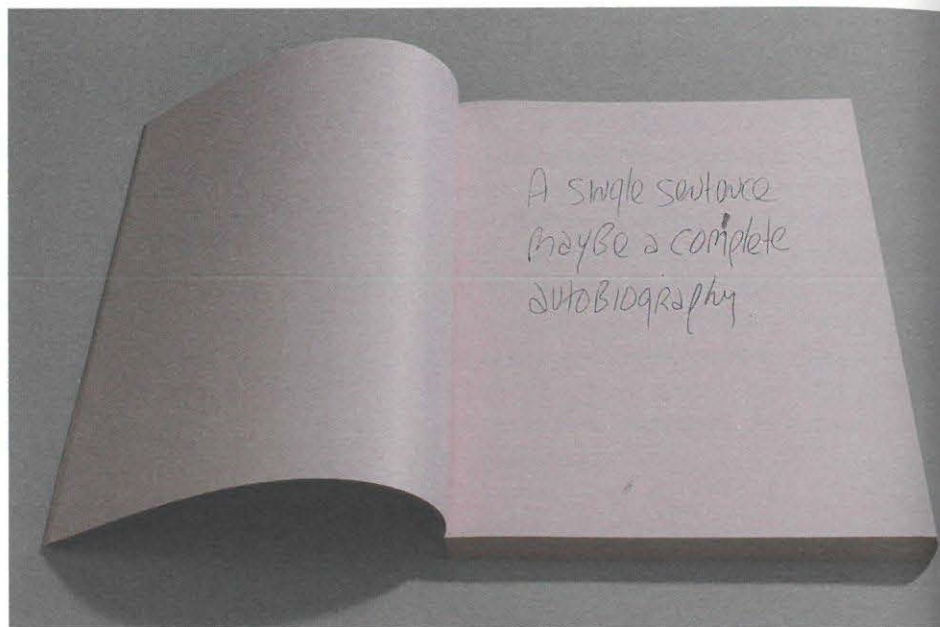
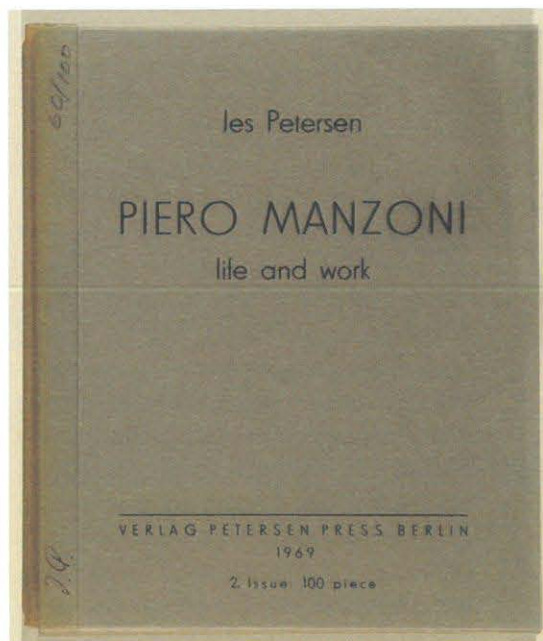
2^e éd., 100 ex. 18 x 15,2 cm. 120 p. en Rhodoïd.

Coll. Denis Ozanne.

James Lee Byars*100,000 Minutes / or The Big Sample of Byars /**or 1/2 an Autobiography or / The First Paper of Philosophy*

Antwerpen, Anny De Decker, Wide White Space, 1969.

[250 ex.] 27 x 20,9 cm. 408 p.



de la page » et celle de la transparence comme un moyen de rendre « précaire la corporéité du livre en reportant la tension sur le contenu existentiel du support absent, mais lapidaire, de son essence¹ ». D'une part, l'épaisseur et la raideur du Rhodoïd confèrent aux pages une matérialité accrue en comparaison du papier; d'autre part, la superposition des pages annule toute transparence, produisant d'ailleurs une belle couleur dorée, et les transforme en surfaces réfléchissantes. Autrement dit, bien loin que s'efface le caractère physique du livre, il s'affirme à l'exclusion de tout. *Piero Manzoni: Life and Work*, dont l'idée (de Manzoni) est plus intéressante que la réalisation (par Jes Petersen), et celle-ci plus convaincante que son commentaire (par Celant), démontre à l'envi qu'il se peut que l'abolition des signes et de la lecture, loin de libérer le livre de la présence du support, exacerbe au contraire en lui sa « corporéité », au lieu de l'élider. Autrement dit, ce livre n'est pas à proprement parler le premier livre d'artiste italien, ainsi que le soutient Celant², mais un livre-objet à situer dans la tradition de ceux des futuristes italiens, notamment,

grands expérimentateurs de matériaux industriels inédits pour le livre³.

Germano Celant se félicite que « le texte n'étant en réalité qu'une intervention violente et gratuite, un élément extérieur à l'argumentation du livre », celui de Manzoni qui l'exclut devienne « un medium autosignifiant qui a son individualité propre et une contextualité primaire⁴ ». « Contextualité primaire » ? Rien n'est moins sûr. D'une part, il y aurait beaucoup à dire du projet d'un artiste qui, à la veille de mourir, conçoit sa monographie comme l'effacement de sa vie et de ses œuvres; d'autre part, le fait que le « lecteur » ne puisse tourner les pages qu'au risque d'y voir se refléter son propre visage surdétermine fortement le « contexte ». Et comment comprendre qu'on puisse mettre au crédit d'un livre son caractère de « medium autosignifiant » ? Si les mots ont encore un sens, un medium qui ne médie rien, qu'est-ce ? L'autosignification du medium chère à tous les formalismes n'est-elle pas, au moins dans le cas particulier du livre, un facteur d'aliénation autrement plus arbitraire et violent que le texte ? Car un livre qui *se* signifie ne contredit-il pas son essence de livre au

lieu de la manifester ? Et que peut-il bien alors signifier si ce n'est la vacuité d'un « support » dès lors réduit à son matériau ? Est-ce là encore un livre ? Un objet, sans doute, mais c'est quitter le livre pour la sculpture.

Il importe de distinguer entre l'autonomie relative du livre d'artiste, sans laquelle il peut difficilement prétendre au statut d'œuvre⁵, et cette revendication d'autosuffisance, contre nature en ce qui concerne le livre. Elle suppose en effet que le livre pourrait (voire devrait, car Celant, comme Lyotard,

1. Sic. On ne sait s'il faut attribuer l'amphigouri des textes de Germano Celant à leurs traductions toujours fort embarrassées. On a choisi ici la moins obscure, celle de l'article « Le livre comme travail artistique », cité note précédente, qu'on pourra comparer, dans une autre version, à sa citation par Celant lui-même dans *Identité italienne*, *ibid.*, catalogue en maints passages incompréhensible.

2. Germano Celant, *Identité italienne*, *ibid.*

3. Giovanni Lista, « Le livre-objet et l'esthétique de la machine », in *Le Livre futuriste*, *op. cit.*, p. 95-117.

4. Germano Celant, « Le livre comme travail artistique 1960-1970 », *loc. cit.*, p. 10.

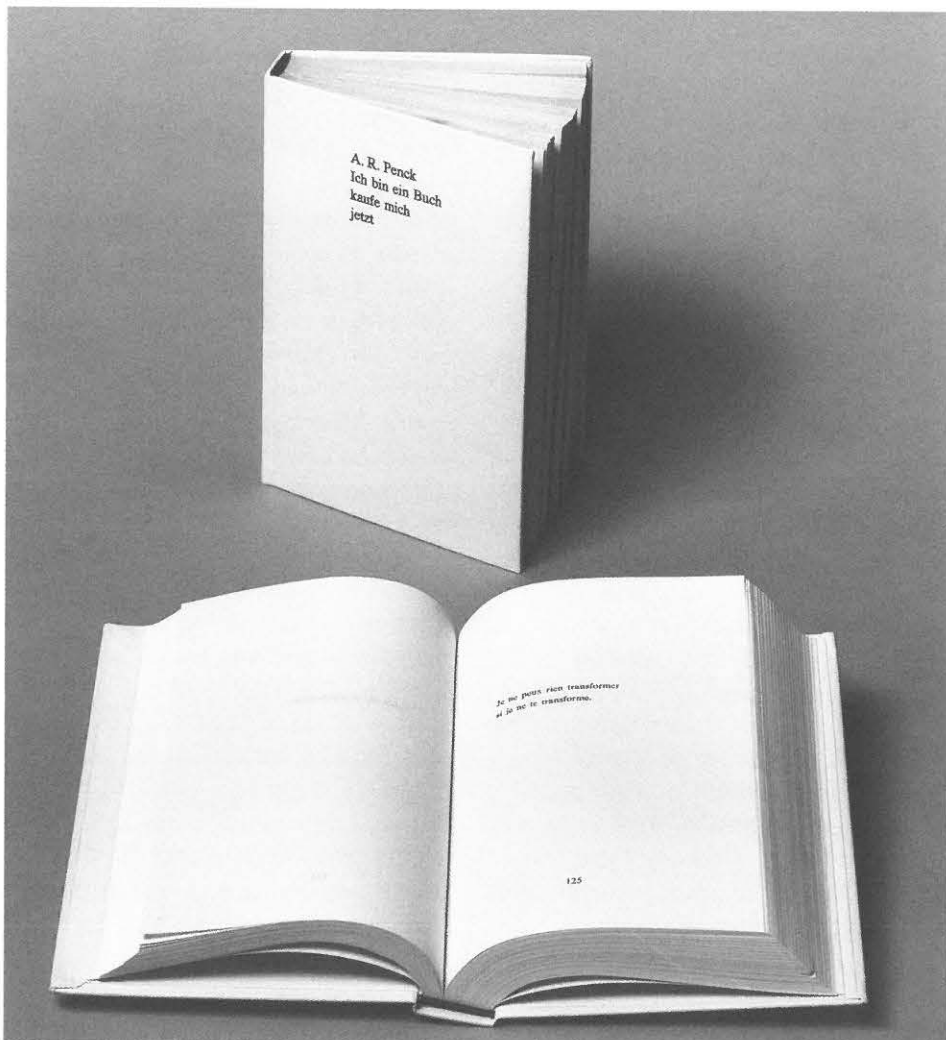
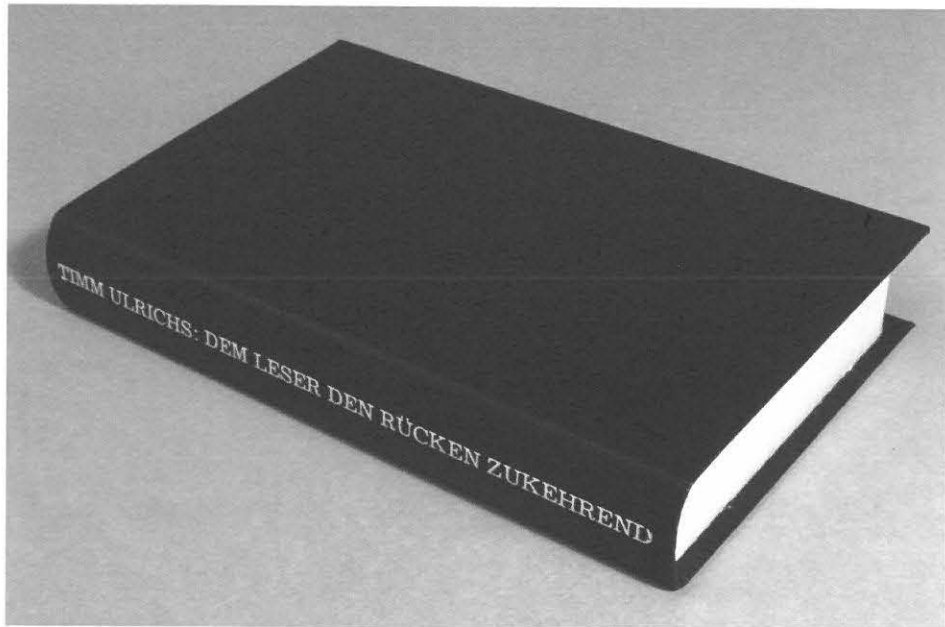
5. On en a fait dès le départ une composante déterminante de sa définition (cf. *supra*, chapitre premier, § « Le livre comme forme »).

Timm Ulrichs
Dem Leser den Rücken zukehrend
 [Hannover, 1976].
 21 x 13,5 x 3,2 cm.
 Coll. particulière.

A. R. Penck
Ich bin ein Buch kaufe mich jetzt
 Köln, Michael Werner, 1976.
 Coll. particulière.
Je suis un livre achète-moi maintenant
 Paris, galerie Gillespie – Laage – Salomon, 1981.
 17,3 x 12 cm. 420 p.
 Courtesy Galerie Michael Werner, Köln & New York.

y voit un accomplissement) se clôt sur lui-même dans l'autoréférence. Or, peut-on concevoir un livre qui soit séparé de sa visée de livre – véhiculer, communiquer, transmettre, diffuser, publier –, laquelle, loin d'être une finalité contingente parmi d'autres, est un attribut essentiel de l'essence du livre en tant que tel ? Dans son tout premier livre, *100,000 Minutes* (1969), James Lee Byars l'a bien montré : ce fac-similé imprimé sur papier rose d'un manuscrit écrit par l'artiste au cours de son exposition à la galerie Wide White Space à Anvers, où il accueillait les visiteurs, fait alterner affirmations et interrogations, à raison d'une par page. Byars rappelle des événements marquants de son itinéraire personnel ou pose des questions comme pour instaurer un échange entre lui-même, auteur du livre, et le lecteur, censé répondre à son tour et peut-être poser ses propres questions au livre. « *What is the difference between asking and telling?* (Quelle différence y a-t-il entre interroger et raconter ?) », dit une des pages.

Tout livre n'enveloppe-t-il pas comme un trait spécifique la présupposition d'une sortie hors de lui-même qui fait que c'est la forme livre qui est choisie ? Il ne faut pas prendre trop au sérieux le livre-objet de Timm Ulrichs, *Dem Leser den Rücken zukehrend* (1976), « *Attrappen-Buch* », livre factice en carton, qui, comme l'annonce son titre, tourne le dos au lecteur parce qu'on ne peut l'ouvrir. On peut toutefois lui préférer un livre de Penck, *Ich bin ein Buch kaufe mich jetzt* (1976), traduit en français sous le titre *Je suis un livre achète-moi maintenant* (1981). Il pourrait passer pour le comble de l'œuvre autoréférente car c'est le livre qui parle ; au contraire, il s'agit pour ainsi dire d'une prosopopée du livre qui, à la première personne et au fil des quatre cent vingt feuillets en papier bible, présente sous forme affirmative, négative ou interrogative, sans souci de la

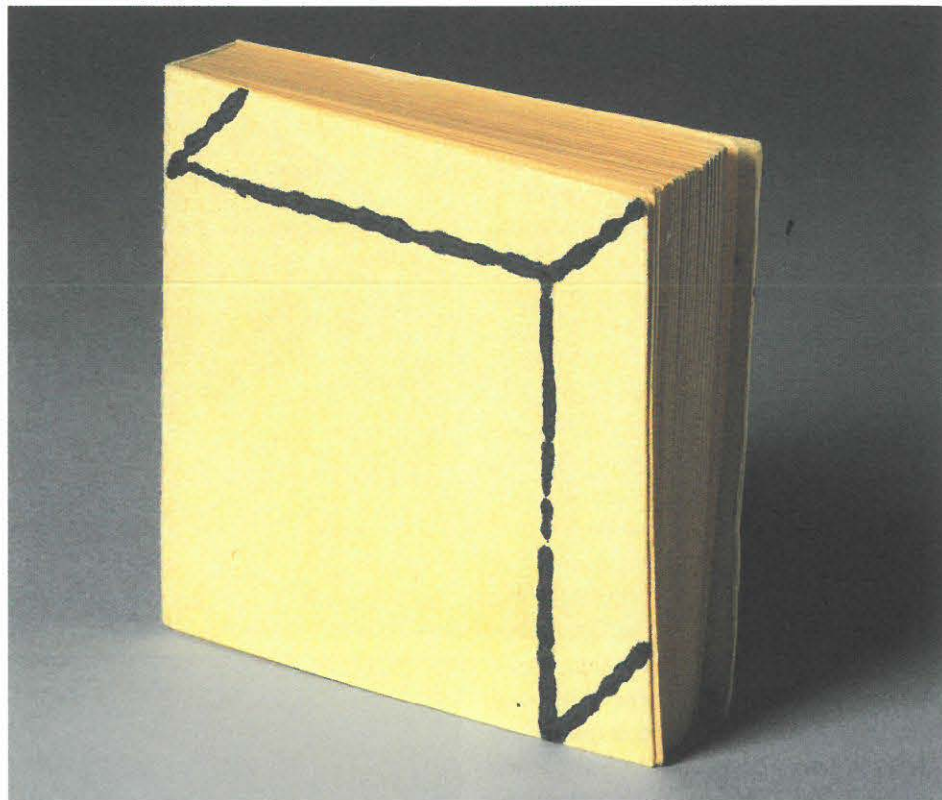


Michelangelo Pistoletto
Centro mostre nel mese di ottobre
 [Torino], Giorgio Persano, 1976.
 9 x 9 cm. 214 p.

James Lee Byars
 [The Cube Book]
 Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum, 1983.
 500 ex. 16,5 x 16,5 x 15,5 cm. 1 800 p.

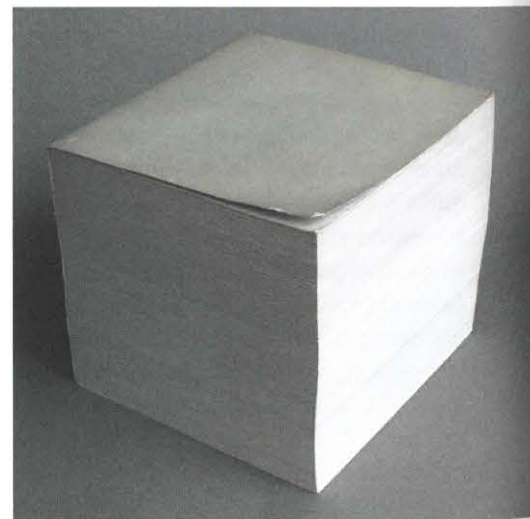
contradiction, quantité de propositions le concernant ou concernant le lecteur. On lit, par exemple, entre les pages 17 et 20 de l'édition française, les quatre formules suivantes, une par page: « Je suis un livre si tu me lis »; « Je ne suis pas un livre si tu me lis »; « Je suis un livre même si tu ne me lis pas »; « Je suis un livre ne me lis pas ». Ce qui mérite là attention n'est pas la question de savoir si oui ou non un lecteur est nécessaire pour qu'un livre soit un livre, c'est que ce soit à un lecteur que le livre s'adresse, y compris pour émettre l'hypothèse qu'un lecteur puisse être superflu. Ce livre, en dépit de ses provocations à l'égard du lecteur, ne cesse de le prendre à témoin comme pour signifier que, quel que soit son contenu, tout livre est essentiellement une adresse, serait-elle sans destinataire. On lit encore à la page 293 cet avertissement à l'usage des exégètes: « Je t'en prie, laisse ces spéculations. Je ne suis pas le livre des livres. » Certes, mais un livre, tout simplement, et qui s'interroge sur ce qui le fait être livre parmi les livres.

L'autonomie caractérise ce qui est à soi-même sa loi, ce qui se règle de soi-même, et, pour une œuvre notamment, ce qui est à soi-même la justification de son existence. Elle n'est nullement incompatible dans le livre avec la visée de, l'adresse à, l'ouverture vers. L'autonomie n'est pas l'autarcie. *Cento mostre nel mese di ottobre* (1976) de Michelangelo Pistoletto peut aider à le montrer. De format carré, petit mais épais (9 x 9 x 1,5 cm), l'ouvrage est en papier jaune et, sur sa couverture de papier buvard, quelques traits au stylo-feutre noir contribuent à faire du parallélépipède du livre un cube en perspective. En cent pages, le livre regroupe, comme le titre l'indique, cent expositions conçues et décrites – mais non réalisées et non destinées à l'être – pendant le mois d'octobre 1976, et qui proposent chacune une partition différente de l'espace d'une galerie. Dans un court



texte liminaire daté du dernier jour de ce mois, Pistoletto explique: « J'ai choisi la forme du livre comme le moyen le plus adapté pour les présenter. L'image d'un cube représente l'espace idéal dans lequel je m'imagine chaque exposition, en relation aux mondes intérieur et extérieur. La couverture en papier buvard prête une épaisseur réelle à l'encre qui dessine le cube. » L'analogie du livre avec un cube¹ et du cube avec l'image mentale d'un lieu d'exposition souligne l'autonomie tant physique que conceptuelle de la publication. Cette fois, on suivra tout à fait Celant quand, à son sujet, il écrit que, même si ces expositions venaient à être réalisées une à une ou toutes ensemble, « l'essence même du livre » ne serait pas modifiée et que celui-ci « resterait inchangé, dans sa propre autonomie parallèle de liste et d'archive d'idées² ».

Toutefois Pistoletto ne conçoit nullement cette autonomie comme une autosuffisance, une clôture du livre sur lui-même.



1. Analogie déjà rencontrée à propos d'une publication de LeWitt intitulée *Cube* (cf. *supra*, chapitre sixième) à laquelle on peut ajouter deux livres véritablement cubiques, massifs mais très différents, l'un surchargé, l'autre épuré: *Little Tentative Recipe* (1969) de Dieter Roth, qui cherche à transmettre à ses étudiants de Watford son irrépressible frénésie d'imprimeur et *The Cube Book* (1983) de James Lee Byars, qui dissimule textes et reproductions de ses œuvres au milieu de quantité de pages blanches.

2. Germano Celant, *op. cit.*, p. 497.

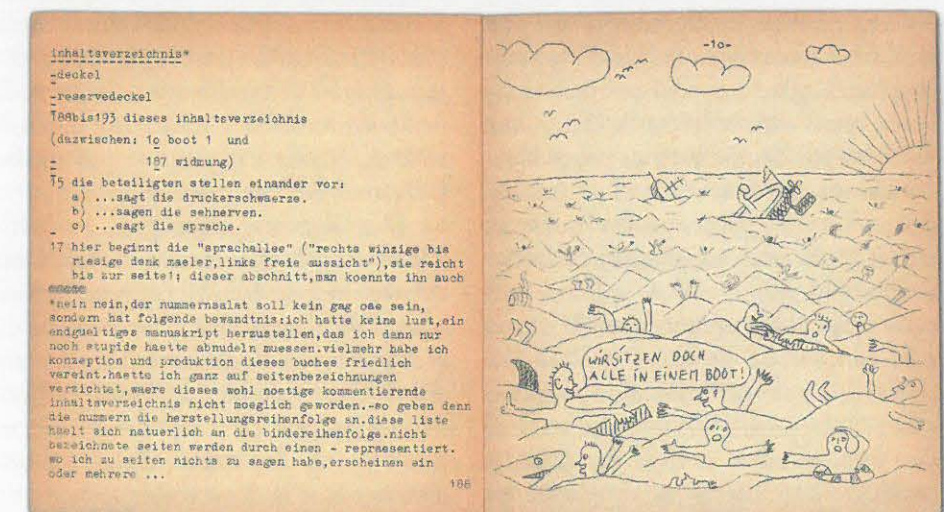
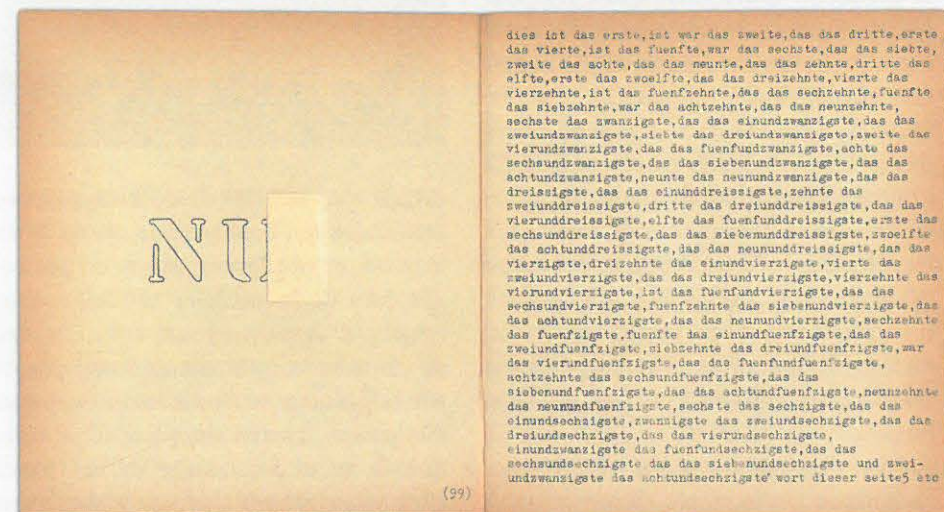
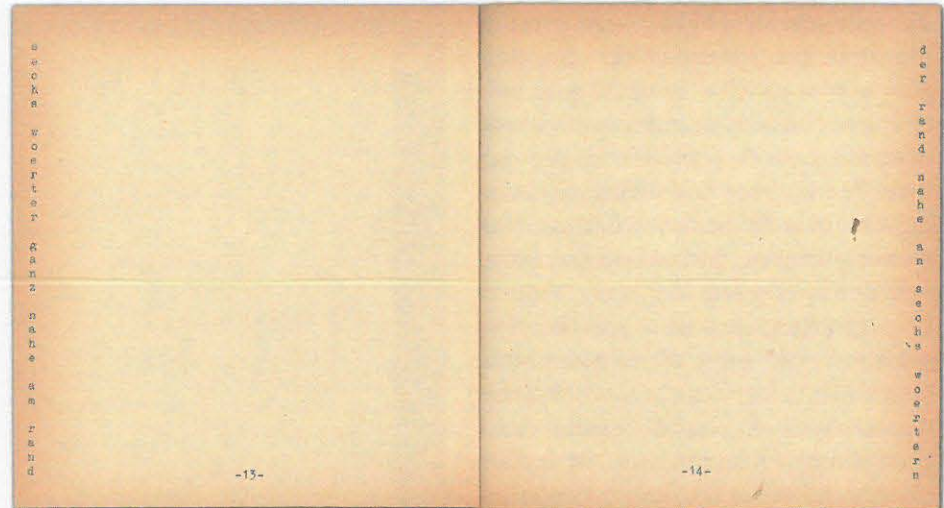
tomas schmit
das gute dinken
Berlin, 1970.
408 ex. 15 x 14 cm. 272 p.
Coll. tomas schmit archiv, Berlin.

Preuve en est que, dans l'introduction déjà citée, il fait ressortir la première, avec sa double dimension d'autonomie intellectuelle et d'autonomie matérielle, tout en récusant la seconde: « Les cent expositions sont concentrées en un seul mois – et par là en quelques centimètres carrés de papier et d'encre. Mais elles contiennent en elles-mêmes une capacité d'expansion dans l'espace et le temps¹. » Ce temps et cet espace pour l'expansion du livre ne sont pas ceux d'une galerie ou d'un musée. Il est significatif que Pistoletto situe lui-même ce livre dans la postérité d'un manifeste de 1967 dans lequel il disait sa volonté que galerie et atelier s'ouvrirent et ne fissent plus qu'un avec le monde extérieur. Or, celui-ci commence avec le lecteur que postule tout livre. La capacité d'expansion du livre dans l'espace et le temps s'enracine dans son ouverture à et par la lecture.

LA CONSCIENCE DU LIVRE

Il est une seconde manière pour un artiste de réfléchir à ce qu'il en est de la nature du livre. Et sans doute est-elle, quoique moins démonstrative que la précédente, plus aiguë et plus fructueuse car c'est en vain que la forme du livre cherche à représenter le livre. Cette seconde manière ne consiste pas à traiter du livre pour ainsi dire de l'extérieur, en décrivant ou désignant pour eux-mêmes tel ou tel de ses aspects, mais à se saisir de tel ou tel trait pertinent pour le travailler, lui faire jouer son rôle dans la structure du livre, c'est-à-dire pour s'en servir à des fins signifiantes. En d'autres termes, il y va là moins d'une réflexion sur ce qu'est le livre que sur ce qu'il *peut*. Ce qui est proprement le considérer comme *medium*.

Du point de vue du livre comme medium, l'une des plus incontestables définitions du livre est certainement celle que Tomas Schmit énonce à l'occasion de l'édition par ses soins de



1. Nous soulignons.

Edward Ruscha

Nine Swimming Pools and a Broken Glass

[S. I.], 1968.

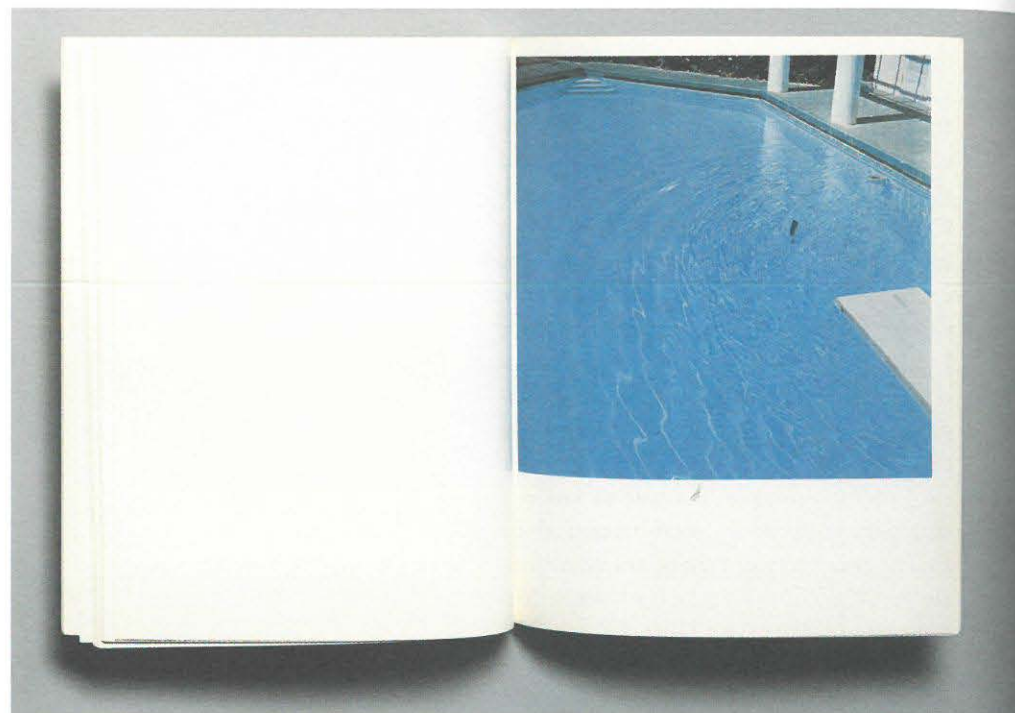
2 500 ex.

Rééd. 1976, 1 900 ex.

18 x 14,2 cm. 60 p.

das gute dünken (1970). « un livre: la plus grande surface possible dans l'espace le plus petit¹. » Et de calculer précisément combien de mètres carrés sont contenus dans le petit volume presque carré de son livre ! Et d'y inclure tout ce qu'il a envie de dire avec dessins, textes sur le langage, petites poèmes, listes, réflexions diverses, collages, montages, agrafages, etc. : un « pot pourri », selon son expression, dont il assemblera patiemment les deux cent soixante-douze pages en plus de quatre cents exemplaires. Quant au titre : « j'appelle *dünken* la variante libre, spéculative, concrète, non académique, ludique de la pensée. » Comment mieux rappeler que le livre est le vecteur le plus pratique de toutes les formes de la pensée créatrice de sens ?

Quoi de surprenant à ce que ce soient des artistes impliqués directement dans l'impression ou le montage de leurs livres comme Tomas Schmit, mais aussi Ruscha, Roth, Voss, Douglas et Stokes, Aballéa, Cutts, Nannucci, notamment, qui fournissent les cas les plus probants, même s'ils ne sont pas les seuls, de livres dont les paramètres concrets, souvent inaperçus ou négligés, participent au processus de signification, au sens large du terme ? Un exemple élémentaire est celui de *Nine Swimming Pools and a Broken Glass* (1968). Premier livre de Ruscha en couleurs, il présente une particularité déconcertante : les dix photographies, celles des neuf piscines et du verre brisé annoncés par le titre, sont séparées par de nombreuses pages blanches dont la répartition est aléatoire. Autant celles qui terminent quelques autres livres peuvent suggérer des interprétations plausibles, ne serait-ce que celle d'inachèvement ou encore d'ouverture, autant la présence de celles-ci paraît arbitraire. L'explication est pourtant simple et tient à la technique même de l'impression d'un livre par grandes feuilles d'imposition pliées ensuite en cahiers. Ruscha a raconté qu'ayant



décidé que le nombre de neuf piscines était celui qui convenait le mieux pour le titre², et voulant imprimer ses photographies de la manière la plus économique, il laissa en toute connaissance de cause les emplacements restés blancs sur la planche se transformer en pages vierges au hasard du pliage³. Il reste que la vacuité éclatante de ces pages sur papier brillant renforce le sentiment d'étrangeté provoqué par les vues de ces piscines pleines d'une eau d'un bleu étincelant au soleil, mais totalement vides d'humains. Ainsi le procédé technique sert-il la signification du livre. Si peu préméditée en l'occurrence que soit celle-ci, elle ne s'en impose pas moins au lecteur de cette manière.

Le plus souvent, cependant, la familiarité avec la fabrication du livre ou l'attention à sa facture permettent non seulement d'atteindre de la manière la plus précise les résultats souhaités, mais encore d'en imaginer d'inédits en fonction de ce que l'on sait pouvoir obtenir. À cet égard, *246 Little Clouds* (1968) de Dieter Rot (*sic*) est exemplaire. C'est à la fois une maquette en fac-similé et

un vrai livre, au demeurant l'un des plus réussis de l'artiste. Il est constitué de notes manuscrites toujours brèves d'une sorte de journal fragmentaire, rarement datées, comportant aphorismes, jeux d'idées et de mots, petits poèmes, énigmes, pensées diverses, plutôt sombres, et remarques adressées directement à Emmett Williams, instigateur du projet. Ce sont ces notes, numérotées de 1 à 246, qui sont les « petits nuages », à comprendre d'abord au sens métaphorique de ce qui trouble ou obnubile. Plus tard, ainsi que Williams le raconte dans une introduction elle aussi manuscrite, Dieter Roth a fait des dessins sur des bouts de papier plus ou moins régulièrement découpés, ajoutés après coup et fixés au ruban adhésif sous la plupart

1. Tomas Schmit, *dies, guten tag, ist der katalog der ausstellung tomas schmit [...]*, [katalog 1], op. cit., n° 70, non paginé, de même que pour les citations suivantes. Dans ses écrits, l'artiste n'utilise jamais de majuscules.

2. On se souvient du rôle décisif et prioritaire du titre dans les livres de Ruscha (cf. *supra*, chapitre premier, § « Le livre comme forme »).

3. David Bourdon, « Ruscha as Publisher (or All Booked Up) », loc. cit., p. 34 (repris dans Ed Ruscha, *Leave Any Information at the Signal*, op. cit., p. 44).

Dieter Roth

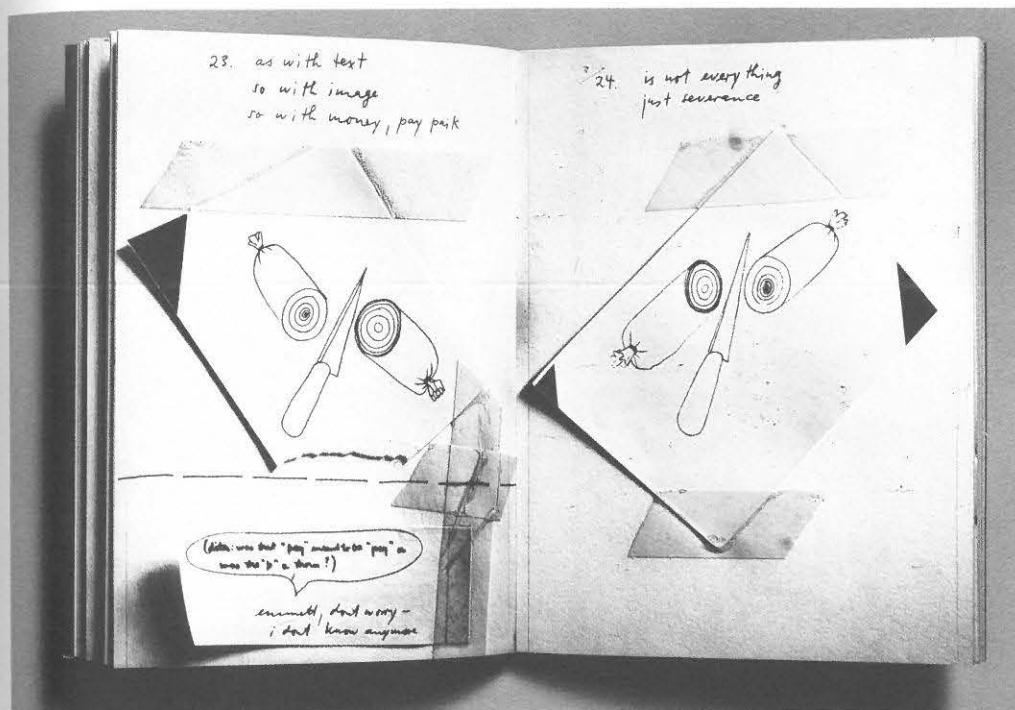
246 Little Clouds

G. W. Band 17, Stuttgart/London/Reykjavik,

Hansjörg Mayer, 1976.

1 000 ex. 23 x 17 cm. 180 p.

Coll. particulière.



des notes. Les pages ainsi formées de notes et de dessins rapportés sont reproduites de façon à donner l'illusion (plus parfaite encore dans la seconde édition du livre, chez Hansjörg Mayer, techniquement meilleure que celle de Dick Higgins) que l'on a devant soi de vrais morceaux de papier qui se soulèvent et que les doigts du lecteur pourraient décoller. Ce trompe-l'œil provient essentiellement de la photographie: effets de superposition en transparence du ruban adhésif et, au contraire, ombres projetées sous eux par les bouts de papier collés sur les pages. C'est exactement ce que d'ordinaire l'imprimeur ou le photographe s'efforce de supprimer en plaçant les documents à reproduire sous une plaque de verre pour les aplatir et en les éclairant du dessus avec une lumière égale.

Or, dans des instructions elles aussi manuscrites reprises sur six pages à la fin de l'ouvrage, Dieter Roth indique très précisément comment il entend que les photographies soient prises, « pas sous verre, de façon que les morceaux de papier, de même que toute inégalité

[unsmoothity] à l'intérieur des cadres au crayon, puissent ressortir [stick out] et projeter leurs ombres, comme font les nuages ». C'est donc la réalisation technique qui prend en charge le sens premier du mot « nuage »: les originaux seront photographiés sous une lumière apparemment tournante, comme s'il s'agissait du soleil durant une journée. En fait, ce sont les feuillets qu'on fera tourner: « [On] commence avec le premier, l'éclairant exactement à partir de la droite. De cette façon, toute ombre tombera vers la gauche. Cela signifie le soleil arrive, il est tôt le matin. » Et ainsi de suite, en faisant à chaque fois tourner les feuilles de papier d'un degré de façon que vers le milieu du livre, les nuages soient éclairés du dessus, comme s'il était midi, et qu'à la fin ils soient éclairés par la gauche. Recommandation insistante est faite pour que toutes les taches, les marques et les défauts divers soient conservés tels quels, les films non retouchés (« DON'T CORRECT, DON'T TOUCH UP ») et le tout imprimé « rapidement et sans précaution ». C'est que l'important n'est pas

la perfection technique de la réalisation pour elle-même, mais le respect absolu de la conception, laquelle implique le choix de certains procédés. Et là, tout est minutieusement prévu par l'artiste. S'excusant d'insister (« to write it once more, pardon! »), il précise encore: « Les rectangles (faits au crayon) montrent le champ dans lequel les nuages doivent être, c'est-à-dire les pages du livre. TOUT CE QUI EST À L'INTÉRIEUR DES RECTANGLES AU CRAYON DOIT ALLER DANS LE LIVRE. » Schémas à l'appui, rien n'est laissé au hasard: l'impression de la jaquette en négatif, la couverture en toile anthracite, les plats, la couleur de la tranche supérieure, le colophon. À la fin, les originaux devront être envoyés à l'ami et collectionneur Hans Sohm, les épreuves à l'auteur.

L'éditeur Dick Higgins (ou Emmett Williams?) a eu raison de faire figurer ces instructions dans le livre imprimé. Elles contribuent à éclairer le sens du livre, à comprendre en vue de quoi et par quels moyens il a été fait, aidant par là à mieux le lire et mieux le regarder. Le nuage numéro 94 dit bien qu'« un livre est un nœud (a book is a knot) », et le dessin qui l'illustre est celui d'un nœud très compliqué que font des liasses de pages divergentes. Ici, entre le récit de Williams au début et les indications de l'artiste à la fin, on voit comment naît un livre, comment le nœud se noue entre conception et réalisation. Tout jugement de valeur mis à part, on est très loin des livres en apparence voisins par leur aspect programmatique ou analytique de Kosuth, Balhaus ou Buren décrits plus haut. Loin de toute la distance du livre réel, laissé en réserve dans ces ouvrages où le livre se met lui-même en représentation. Au lieu que dans 246 Little Clouds on dispose du livre et de la genèse du livre: le pourquoi et le comment de l'ouvrage participent de son contenu.

De tels livres sont rares et sans doute doivent-ils le rester. Il est exceptionnel

Dieter Roth**246 Little Clouds**

With an introduction by Emmet Williams, New York/
Cologne/Paris, Something Else Press, 1968.
[1 890 ex.] 23,4 x 16 cm. 180 p.

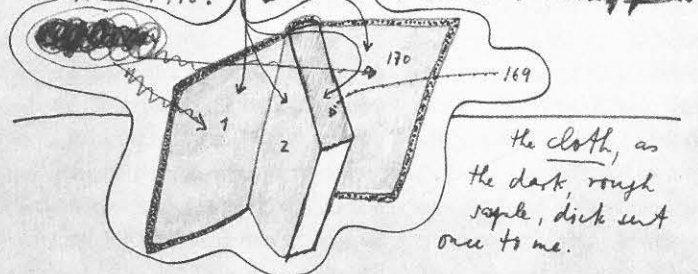
Telfer Stokes**Passage**

[London], Weproductions, 1972.
[1 000 ex.] 17,8 x 10,8 cm. 125 p.
Coll. particulière.

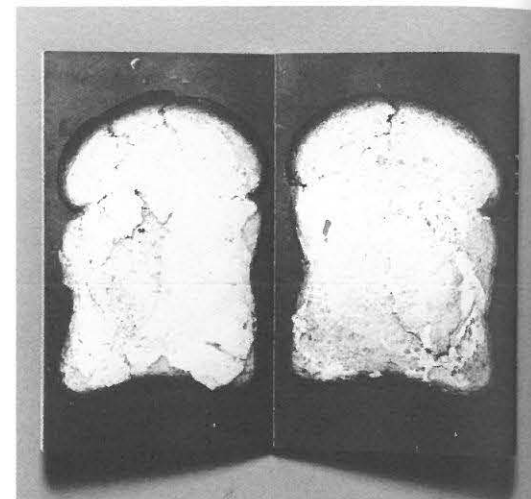
pencil marks, the highlights (on the tape), AND have all that on the films and KEEP it on them for printing. then: DONT TOUCH UP the films at all! keep all accidental holes, smudges, dirt, tears, on the films and get them printed, too! Keep the halftone over the whole of all the pages. DONT CORRECT, DONT TOUCH UP, throw the films on the printing plate quickly and carelessly and develop and print.

have the (top of the book a light blue

have the paper with which you glue the textprint into the cover (back + front), white but print on it the halftone film with all marks, smudges etc. you might get by shooting sheets no. 1 + 2 and 169 + 170.



the cloth, as the dark, rough rope, dick suit once to me.



deux tranches de pain d'un sandwich. Presque toutes les publications de Telfer Stokes, signées pour une partie d'entre elles avec Helen Douglas², sont d'une manière ou d'une autre ce qu'annonce l'une d'elles, *Real Fiction* (1987), « une recherche sur la livrité (*an inquiry into the bookeresque*) ». Par exemple, dans *Foolscrap* (1973), puis dans *Spaces* (1974), se construit une réflexion en images sur la manière dont une séquence photographique peut jouer par rapport à l'espace propre du livre et à la suite de ses pages: soit que le recto et le verso d'une page montrent les deux côtés de feuilles de papier reconnaissables à leurs filigranes vus à l'envers et à l'endroit (« Reed Paper »); soit que le rythme de défilement des photogrammes de la pellicule d'un film se désolidarise de celui du développement de la séquence des pages (« Sanyo »); soit encore que la surface de la page s'affirme comme telle en piégeant progressivement ce qui au début était hors de son cadre (« Miss Mousetrap »), etc.

qu'une œuvre gagne à montrer sa mise en œuvre, dès lors intégrée de plein droit à l'œuvre même. Plus fréquemment, certains procédés de composition du livre, pour peu qu'on y prête attention, supposent une analyse préalable du livre en tant que tel et renvoient d'eux-mêmes à l'une ou l'autre de ses propriétés distinctives, en général inaperçues ou négligées. Par exemple, celles qu'énumère Telfer Stokes pour indiquer sommairement

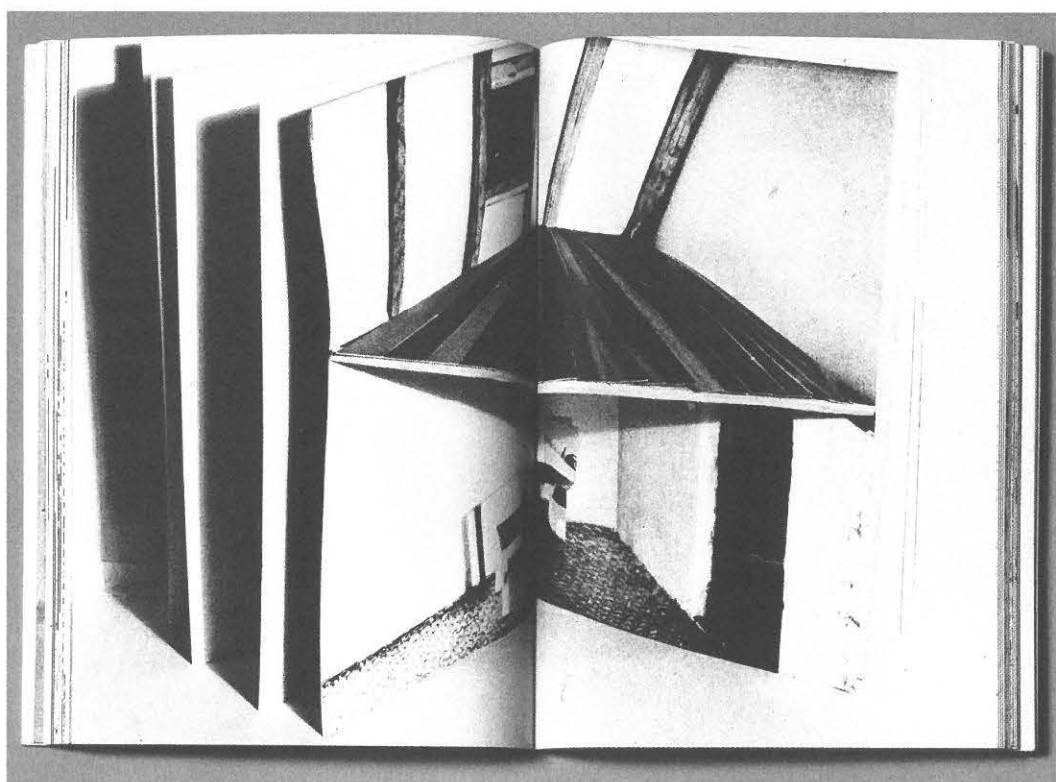
ce qu'il entend par *book form* (« forme livre »): « On a la couverture, on a les contenus, on a les pages de gauche et les pages de droite, on a la séquence, on a le recto et le verso de la page¹. » D'ailleurs, son premier livre, *Passage* (1972), est l'exploration méthodique à l'aide de la photographie de ces éléments discriminants. Ainsi l'une des séquences se sert-elle astucieusement du vis-à-vis des pages comme d'un analogon des

1. Telfer Stokes, in Thomas Dugan, « Moves and Changes: An Interview with Telfer Stokes », *loc. cit.*, p. 5.
2. Helen Douglas a très bien rendu compte des trois phases de sa collaboration avec Telfer Stokes dans « The Two I's Within the We. Why and How I Make Books », *JAB*, n° 3, 1995.

On le voit, il y a un aspect délibérément expérimental dans ces ouvrages attachés à repérer pour les mieux exploiter les possibilités expressives propres au livre comme support. Du reste, Telfer Stokes se présente comme un « artiste du livre » (*book-artist*) et un « fabricant de livres » (*bookmaker*): « Je ne me considère pas comme un artiste qui utilise les livres comme un autre medium de son œuvre. N'importe qui d'autre fait des gravures, ou des dessins, et a des expositions. Pas moi. [...] Je ne me sers pas des livres comme de catalogues de mes dessins ou de mon œuvre. Quelqu'un comme Sol LeWitt, par exemple, se sert de la forme livre parce que cela se fait [*as a concession to using books*], mais dans l'ensemble ses livres tendent à être des débouchés pour son œuvre, un autre medium pour écouler ses dessins¹. » Assurément Telfer Stokes est injuste envers LeWitt et quelques autres², encore que là ne soit pas le problème. La question qu'il pose à leurs livres est certes essentielle, et nous n'avons cessé pour notre part de la leur poser, mais la réponse qu'il fait à propos des siens est certainement très discutable. Discutable, en effet, la revendication par l'artiste du statut de spécialiste du livre. Telfer Stokes considère le livre comme une technique, objet d'un savoir-faire artistique, plus que comme un medium. Il ne peut qu'être en désac-

cord avec Ruscha, quand ce dernier, à juste titre nous semble-t-il, oppose dans deux pastels de 1976, les artistes qui font des livres (*Artists who do books*) aux artistes qui fabriquent des pièces (*Artists who make pieces*). Technicien du livre, Stokes en produit avec Helen Douglas qui, pour être parfois très réus-

à l'exploration de la physiologie du livre. La structure du livre est première dans l'ordre des préoccupations de l'artiste qui recherche des sujets aptes à la manifester, tel le sandwich mentionné plus haut. Et c'est parce qu'il n'est pas facile d'en trouver qui soient démonstratifs que la plupart de ses livres sus-



sis (aux précédents on préfère cependant le subtil et poétique *Chinese Whispers*, 1976), n'en sentent pas moins l'exercice virtuose, l'application d'un système, l'astuce, voire l'artifice. Dans *Real Fiction*, se développe une sorte d'analogie architecturale entre la construction du livre avec ses pages et celle d'une maison avec ses cloisons et ses portes, et c'est là une idée chère à l'artiste: « Le mot construire [*construct*] est important. Je dis que je fabrique [*make*] un livre; cela signifie que j'assemble un livre, que je construis [*construct*]; interprétation plus littérale: je bâtis [*build*] un livre³. » De fait, le contenu est trop évidemment dans ses livres un prétexte

citent des impressions mêlées, d'admiration devant la performance et de déception devant la minceur du sujet. À cette objection, Telfer Stokes réplique: « L'ingéniosité [*contrivance*] est, pour une part, exactement ce qu'est la créativité; il ne s'agit pas de "prétexte"; vous me renvoyez à un art qui n'est bon que parce qu'il n'est pas artificiel [*artful*], mais cela ne veut pas dire que c'est insincère, au contraire⁴! » Sans doute, la « forme livre » est-elle intéressante, mais plus intéressant encore le contenu qui a besoin de la forme livre. Il y a un formalisme caché sous les anecdotes photographiques, si concrètes soient-elles, des livres de Telfer Stokes

1. Telfer Stokes, *loc. cit.*, p. 6.

2. « Initialement, ma contribution au LIVRE ou au livre d'artiste a été la "forme livre" [*'book form'*]; il ne devait être en aucune façon une forme "catalogue" [*'catalogue' form*] ou une forme "carnet" [*'notebook' form*]; Ed Ruscha, Dieter Roth. En tout cas, c'est ainsi que j'ai considéré leurs livres de la fin des années soixante et du début des années soixante-dix. » (Telfer Stokes, lettre à l'auteur, 27 novembre 1996.)

3. Telfer Stokes, « Why the Book », Artist's Book Seminar, Tate Gallery, 9 novembre 1995 (texte dactylographié aimablement communiqué par l'artiste).

4. Telfer Stokes, lettre citée.

Dieter Roth

Trophies. 125 Hand-Speedy Drawings

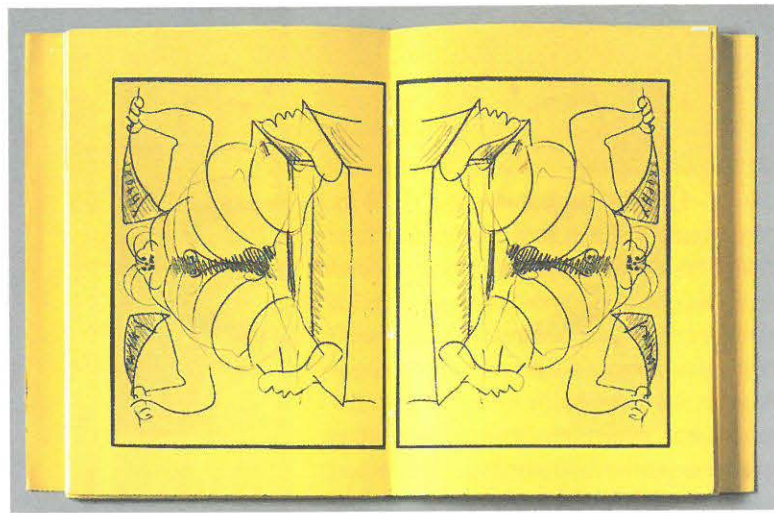
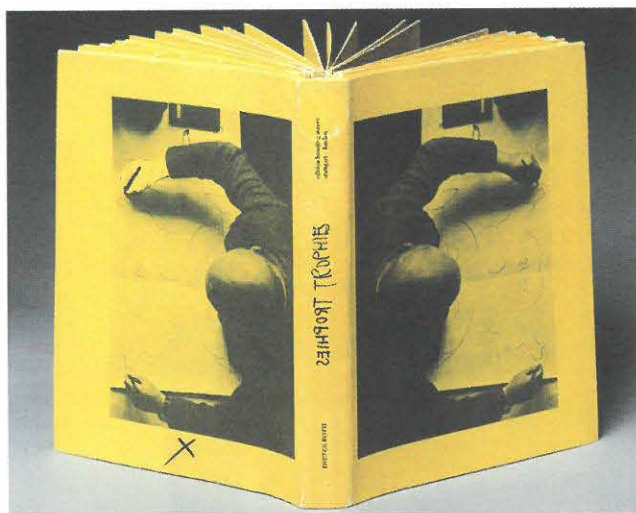
Stuttgart/London, Hansjörg Mayer, 1979.

1 200 ex. 25,3 x 18,8 cm. 256 p.

et d'Helen Douglas. Le but des deux artistes est de faire un livre pour faire un livre; non de faire un livre parce qu'ils ont quelque chose à dire ou à montrer qui requiert la forme livre. Dans leur cas, le médium tend à devenir le message. À être si totalement livre en toutes ses dimensions, à être si assuré d'être livre, le livre se ferme sur sa nature de livre. Un

sance, des exceptions notables: outre Telfer Stokes et Helen Douglas, Kevin Osborn. Les premiers et le second ont à leur actif des livres incontestablement importants. Toutefois, il est patent que les livres des premiers sont d'abord des démonstrations de maîtrise dans l'utilisation du livre, tandis que les livres du second depuis *Real Lush* se rapprochent

de portraits mutuellement « arrangés » en collaboration avec Richard Hamilton devient pour l'occasion un double livre à deux reliures opposées (*Interfaces*, 1988). Quelque trois cents feuilles de dessins, gravures, collages et photos, nées d'un travail de l'artiste avec des étudiants en 1964 au Philadelphia Museum College of Art, sont à l'origine



livre si littéralement livre, un livre pris au livre (comme on dit pris à la lettre, au piège de sa lettre de livre) perd son esprit de livre: celui de la circulation, de la médiation, de la communication de ce qui, pour avoir besoin de lui, n'est pas que lui. Qui aime les livres n'aime pas qu'ils ne soient que des livres.

Plus exactement, l'ambiguïté tient à ce que « livre » se dit en deux sens, l'un qui désigne un certain support ou un genre d'objet; l'autre, une œuvre, l'heureuse rencontre d'une idée et d'une structure, la juste réciprocité d'un contenu et d'un médium. Le risque est grand que des spécialistes du livre ne soient que de bons techniciens du support livre ou des artisans habiles de l'objet livre. Ce risque n'est pas imaginaire. Dans le domaine du livre d'artiste, en effet, les spécialistes sont rares¹, alors que significativement ils sont surabondants dans le domaine du livre-objet. Trois artistes seulement sont, à notre connais-

de plus en plus du livre-objet, comme par exemple *Wide Open* (1984). C'est la raison pour laquelle, à l'inverse de ce que croit Telfer Stokes, il n'est pas souhaitable qu'émergent des « artistes du livre ».

Plutôt que d'offrir une nouvelle extension au métier artistique, le livre doit répondre de manière inédite à un besoin de la pensée créatrice. Sans aucune trace de ce maniérisme du livre qui pèse sur ceux de Telfer Stokes et d'Helen Douglas, la plupart de ceux de Dieter Roth², par exemple, ne montrent ni ne démontrent aucune propriété du livre, ils les exploitent quand besoin est, discrètement. L'un d'eux use de la symétrie des pages en vis-à-vis pour des dessins faits des deux mains à la fois (*Trophies*, 1979). Sans doute l'ouvrage reproduit-il des dessins préexistants, mais il apparaît plus nécessaire qu'une histoire de sandwich inventée pour les besoins de la cause, c'est-à-dire du livre. Une série

de *Snow* (1970) qui, sous couvert de l'inventaire d'un album de travaux en vrac, met d'autant mieux l'accent sur ce qu'implique sa transformation en livre. En pareil cas, il est presque assuré que Telfer Stokes et Helen Douglas auraient fait en sorte que le livre second, celui qu'on tient dans la main, en vînt progressivement à se confondre avec le premier, celui qui est reproduit. Rien de tel ici où Roth ne permet pas d'oublier que, pour ainsi dire, on lit un livre dans

1. On a proposé quelques explications de ce phénomène *supra*, chapitre premier, § « L'artiste en généraliste et l'art de l'intermedia ».

2. La plupart, car, en raison du statut équivoque du livre, tantôt pur véhicule, tantôt œuvre, un certain nombre de livres de Dieter Roth sont susceptibles de tomber sous la critique que Stokes oppose à plus ou moins juste titre à ceux de LeWitt, quand ils ont pour intérêt principal de reproduire dessins et écrits. Encore que l'on ne voit pas pourquoi un artiste ne pourrait pas aussi signer des livres ordinaires. C'est au critique, au conservateur et au marchand qu'il revient de faire la différence au lieu d'entretenir la confusion.

Dieter Roth**Snow**

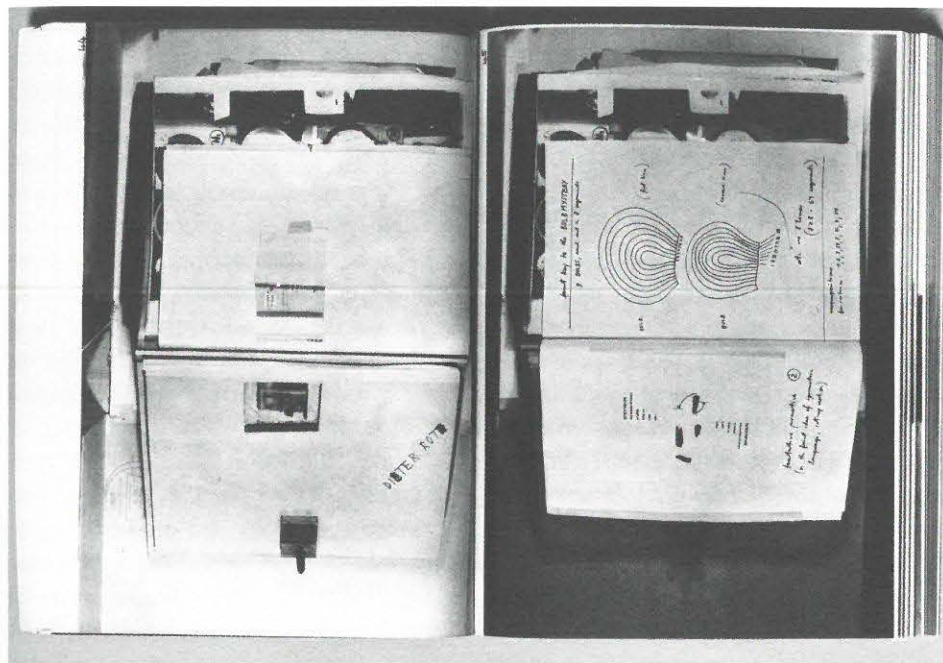
G. W. Band 11, Stuttgart/London/Reykjavik, Wasserpresse (Water-Press), vormals Hansjörg Mayer, 1970.
1 000 ex. 23 x 17 cm. 256 p.

Jan Voss**Detour**

Amsterdam, Boekie Woekie; Köln, Walther König; Stuttgart/London, Hansjörg Mayer; Zurich/Recife, Stähli, 1989.
1 000 ex. 24 x 17 cm. 360 pages reliées à la japonaise, incluant la couverture.
Coll. particulière.

Jan Voss**200 Virages serrés**

Bruxelles, Camomille, 1988.
20,8 x 11,8 cm. 410 p. reliées à la japonaise.

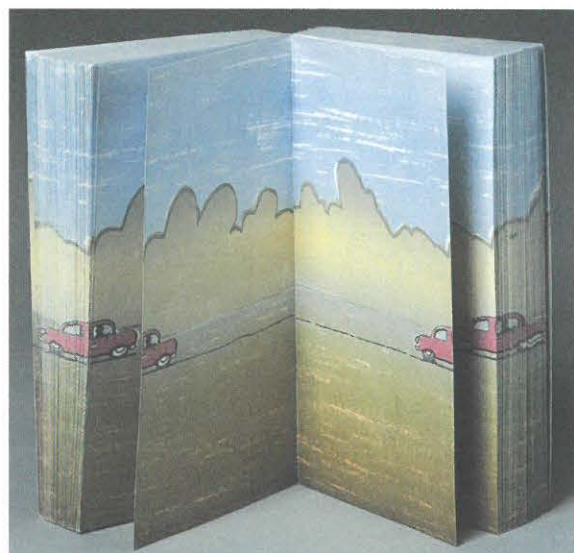
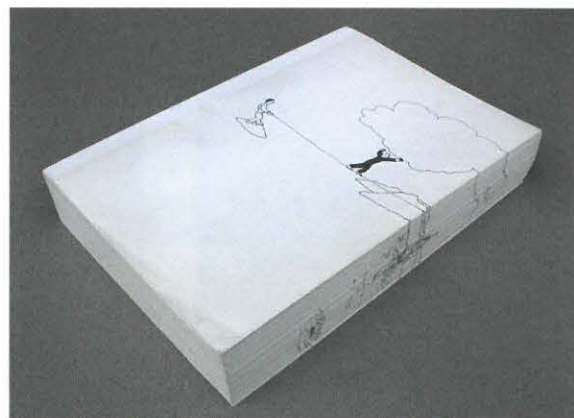


un autre livre¹: rythmes différents du feuilletage du livre réel et du livre reproduit, espaces non superposables de leurs pages respectives, livre photographié en hauteur dans un livre en largeur, etc. Le lecteur est tiraillé entre les deux, celui qu'il tient en le feuilletant effectivement et celui qu'il feuillette à travers celui qu'il tient. Son attention est attirée sur la distinction autant que sur l'articulation entre le livre comme support et le livre comme contenu. « Qu'est-ce que s'orienter dans un livre ? » est la question à laquelle la dialectique des deux livres ne cesse de le confronter. Elle ne se pose nullement dans une première version de *Snow* en 1966 (publiée par Edition et) qui reproduit à l'aide de photographies de meilleure qualité les pages du livre en planches détachées, redressées dans le bon sens, avec les textes manuscrits de Dieter Roth retranscrits plus lisiblement en légendes. On y perd toutefois la perception du livre comme livre.

Faire d'une particularité matérielle du

livre le moyen d'une œuvre, convertir le support en un medium, n'est pas chose aisée. Transformer ce moyen en sujet du livre l'est encore moins. Jan Voss, ancien étudiant de Dieter Roth à Düsseldorf, qui imprime ses livres lui-même en un lieu baptisé Boekie Woekie à Amsterdam où il travaille avec Henriëtte van Egten et Rúna Thorkelsdóttir, est pourtant passé maître dans l'art de construire des histoires indissociables des propriétés du livre qu'elles exploitent, voire des possibilités qu'elles lui découvrent. *Detour* (1986, rééd. 1989) ou *200 Virages serrés* (1988) sont l'aboutissement de recherches commencées dans les années soixante-dix, avec, par exemple, *Bilder vom Rauchenden Lauf* (1975). Ce sont en quelque sorte des livres blocs : un dessin ininterrompu dans *Detour* ou un seul dessin répété dans *200 Virages serrés* se développe d'un bout à l'autre de chacun des deux ouvrages, englobant la couverture et chevauchant les pages, reliées à la japonaise. Ce sont des bandes dessinées, au sens premier de l'expression. C'est ainsi que dans *Detour* on trouve le nom de l'artiste, le titre et l'achevé d'imprimer à

une place inhabituelle, au dos du livre, seul espace libre puisque le dessin court tout le long du livre, reste visible sur la tranche, la couverture jouant de fait le rôle de la première et de la dernière pages. Fermé, le livre donne à voir, sur les deux plats de la couverture et la tranche, un autre dessin, raccourci de celui qui se déploie quand on ouvre le livre pour le lire. Sans doute *200 Virages serrés* est-il le plus élaboré en dépit ou à cause de son apparente simplicité : une voiture rose de profil roule sur une route parallèle aux bords horizontaux des pages, bordée de frondaisons qui se détachent sur un ciel bleu. La voiture avance progressivement au fil du livre, de gauche à droite, de la première double page qui n'en montre sur son bord gauche que la partie avant jusqu'à la



1. Et ce, dès *Bok 1956-59* (1959) dont la réédition dans *Ideogramme* (1971) fait nettement apparaître le livre dans le livre (cf. *supra*, chapitre deuxième, § « Poésie concrète, poésie visuelle »).

Michael Snow**Cover to Cover**

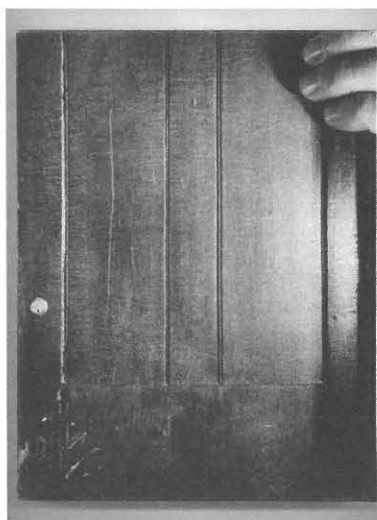
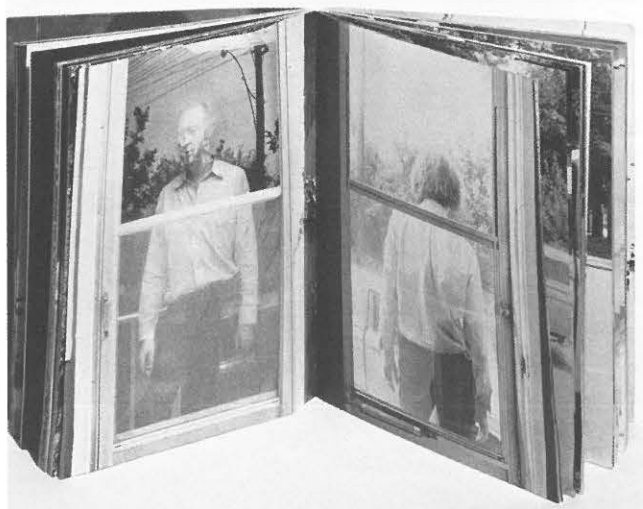
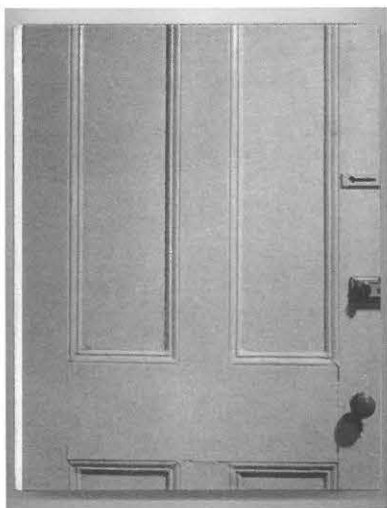
Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design; New York, New York University Press, 1975.
22,5 x 17,5 cm, 320 p. incluant la couverture.

dernière où l'on voit l'arrière disparaître par le bord droit. Ce *flip book* subtil et drôle raconte une poursuite entre deux voitures, qui n'en font en réalité qu'une seule. Il suffit de tourner la page pour voir à chaque fois la partie invisible d'un côté apparaître de l'autre côté dans son prolongement. Par-delà la distinction des pages, l'artiste rétablit la continuité d'un dépliant qui suggère le ruban de la route et du parcours¹. Ainsi les « virages serrés » sont-ils ceux, réellement en épingles à cheveux, qui font passer le véhicule du recto au verso des deux cents pages doubles, à cheval sur la pliure. De ce fait, une fois le livre fermé, se reforme naturellement sur l'épaisseur de la tranche l'image intégrale de la voiture obtenue par la seule

stratification des bords non coupés des pages. Comme l'image de la route est reprise sur les deux plats de la couverture et qu'un dessin de la voiture occupe également toute la largeur du dos, le parcours sinueux intérieur se poursuit par un parcours extérieur en boucle, comme si deux voitures se poursuivaient aussi autour de ce livre épais. Le regard est ainsi entraîné dans le circuit d'une histoire sans fin où intérieur et extérieur du livre ont cessé de s'opposer et au contraire se prolongent l'un l'autre. Avec raison, Ira G. Wool reconnaît aux livres de Jan Voss le mérite d'associer trois qualités : poétique, visuelle et conceptuelle². Encore peut-on ajouter que leur poésie et leur visualité sont telles que leur conceptualité n'est jamais

indiscrète. Ce n'est pas leur moindre mérite de savoir faire oublier qu'ils sont construits à partir d'une réflexion très attentive à la structuration concrète du livre. Une réflexion attentive aussi à ce qui oppose le livre d'artiste aux livres de luxe, dont relève cependant *200 Virages serrés* en raison de son éditeur (Camo-mille), de son petit tirage (trente-cinq exemplaires) et bien sûr de son prix. Il faut souligner quelle exception il constitue dans une abondante production de livres souvent autoédités, matériellement modestes et volontairement aux antipodes du livre pour bibliophiles. Partagé à son endroit, Jan Voss le décrit comme « un commentaire ironique, cher, futile et qui ne se justifie comme objet de luxe qu'à cause de tous les autres livres, improvisés, bon marché et un peu mal fichus³ ». Il reste que cette exception est aussi une réussite.

Pour mener à son terme l'analyse de ces œuvres où la conscience du livre est un ressort essentiel de la création et participe étroitement à leur signification, il reste à évoquer, comme un cas limite, une catégorie d'ouvrages, au demeurant peu nombreux, où c'est le livre tout entier qui est simultanément moyen, sujet et résultat. On ne trouvera vraisemblablement aucun exemple plus éclairant et plus accompli qu'un gros livre de photographies de Michael Snow, *Cover to Cover* (1975). Il repose sur l'utilisation systématique de ce trait spécifique au livre : chaque feuillet a un recto et un verso qui ne sont pas visibles simultanément. L'ouvrage, dont la description plus détaillée serait ici fastidieuse car sa construction en abyme est vertigineuse-



1. Continuité du ruban de la route à comparer avec la « bande film » d'*Un voyage en mer du Nord* de Broodthaers (cf. *supra*, chapitre premier, § « Le livre comme forme »), relié de semblable façon, mais dont le montage des images est au contraire discontinu.

2. Ira G. Wool, « Jan Voss, Artist's Books, and Me », in Jan Voss, *Seiten, Zeiten, Kilos Kram 1969-1991*, op. cit., non paginé.

3. Jan Voss, courriel à l'auteur, 1^{er} décembre 2010.

ment complexe¹, obéit en effet au principe suivant: chaque feuillet présente sur son recto une scène photographiée de face (ou de dessus) et sur son verso la même scène photographiée par-dessous (ou par-dessous). Tourner la page permet donc de passer de l'autre côté de ce qui est vu au recto. Le livre est constitué de plusieurs séquences, autant de chapitres, qui sont le reportage de quelques moments d'une journée de la vie du héros, l'artiste lui-même, pris entre les appareils des deux photographes (visibles dans la première séquence) qui fixent ses faits et gestes de deux côtés opposés.

Or, à l'image de ces deux points de vue sur une réalité unique, *Cover to Cover* prend aussi deux points de vue sur le même livre. En effet, à mesure que l'on avance dans la lecture, l'on se rend compte que le sujet du livre est le livre même, présenté en tant que tel, fermé, sur la table d'une galerie dans la dernière séquence. L'enchaînement des photographies, imprimées à fond perdu, nous décrit la création d'un livre dans le même temps où chacune des pages prend forme photographique pour constituer le livre que l'on est précisément en train de feuilleter. Ainsi cherchera-t-on en vain le titre de l'ouvrage et l'achevé

d'imprimer à leur place habituelle: on les trouve dans le corps du livre, unique intrusion des mots, intégrés à l'une des séquences qui les diégétise, consacrée qu'elle est à leur dactylographie sur la machine à écrire de l'artiste. Mais, vers le milieu de l'ouvrage, par un renversement de perspective qui se traduit par un renversement effectif des pages à cent quatre-vingts degrés, les mains de Michael Snow apparaissent qui tournent les pages du livre dans le livre dont nous-mêmes sommes en train de tourner les pages: dualité, incorporée au livre, de sa composition et de sa lecture, en rapport de symétrie inversée.

La première page du livre, qui est sa couverture (dépourvue de toute inscription), montre l'image d'une porte qu'on va voir ensuite s'ouvrir peu à peu pour laisser apparaître Michael Snow, alternativement de face et de dos selon que l'on regarde le recto ou le verso des pages. La dernière image, quatrième de couverture et dernière page du livre, est celle de la même porte vue de l'autre côté, sur laquelle se ferment les doigts de l'artiste. C'est qu'en réalité ce que tient sa main, ce n'est plus le montant de la porte, mais le livre terminé qui se clôt sur l'image de la porte refermée. Nous-mêmes ne voyons cette image du livre que lorsque nous avons fermé le livre. À la main de l'artiste fait ainsi écho la nôtre, qui tient également le livre achevé.

Voilà, simplifié, un exemple extrême, et partant exceptionnel, d'interdépendance du contenu et du contenant puisqu'elle va ici jusqu'à la coïncidence. Le titre le dit exactement. Ce livre est « d'un bout à l'autre² », entre le premier et le deuxième plat, l'histoire de sa composition et d'une première lecture. De façon tout à fait parallèle, lire ce livre, c'est le feuilleter d'un bout à l'autre, « de couverture à couverture », et de deux manières confondues: suivre la série d'images photographiques dans l'ordre que l'organisation des séquences, donc la reliure des pages, propose au « lec-

teur », et découvrir ce faisant que cette « lecture » redouble exactement la genèse du livre, de la première à la dernière page. Valeur paradigmatique d'une telle œuvre qui tend à souligner plus fermement que d'autres qu'on ne lit ou ne regarde un livre qu'en le *suivant*; et ce, d'autant plus qu'en l'occurrence suivre le livre, serait-ce comme ici en s'y perdant quelquefois, c'est retrouver le mouvement qui l'engendre, « s'insérer dans son dynamisme interne », dirait Pareyson, reprendre à son compte la logique de sa création, son « processus formatif³ »: n'est-ce pas là véritablement comprendre ce qu'on lit?

L'ORDRE DU LIVRE

Deux enseignements de portée plus générale peuvent être tirés de l'ensemble des ouvrages examinés dans ce chapitre sous l'angle de l'attention portée par leurs auteurs à la spécificité du livre. Le premier concerne l'ordre que le livre assigne à la lecture; le second, corrélatif, la nécessité de corriger une analyse du livre qui privilégie l'espace comme sa dimension essentielle.

Tout le travail des artistes précédemment évoqués sur le passage du recto au verso des pages et sur leur organisation en séquence, notamment, vient apporter une sorte de confirmation par la pratique à un constat fait à maintes reprises depuis le début de cette étude: dans la majeure partie des cas, si le livre a été rigoureusement composé comme livre, son agencement impose un ordre à la lecture, ordre en général contraignant parce que condition de son intelligibilité. On ne voit d'ailleurs pas pourquoi il devrait en aller des livres d'artistes différemment de tous les autres livres dont la reliure matérialise, à quelques rares exceptions près d'un côté comme de l'autre, une organisation déterminée des éléments. D'un côté, celui des écrivains, on pense par exemple à *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau⁴. De l'autre, celui des artistes,

1. Son analyse a été remarquablement menée à bien par Peter Perrin, « *Cover to Cover: A Book by Michael Snow* », *Artscanada*, n° 208-209, October-November 1976, p. 43-47. On peut aussi se reporter à Karen O'Rourke, « The Artist's Book and Photography: The Example of Michael Snow's *Cover to Cover* », *Revue française d'études américaines*, n° 8, octobre 1979, p. 215-224. Nous devons à Jean Lancré d'avoir pu prendre connaissance de ce dernier article: Michael Snow a lui-même résumé le propos de son livre dans: Tim Guest and Germano Celant, *Books by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1981, p. 79.

2. C'est, à propos de la lecture d'un livre, la traduction usuelle de l'expression *from cover to cover*, plus concrète et explicite en anglais.

3. Luigi Pareyson, « Traduction, réduction, transcription », in *Conversations sur l'esthétique*, op. cit., p. 67.

4. Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1982 (1^{re} éd. 1961).

on pense à certaines utilisations du classeur¹ et au cas particulier du leporello: outre les exemples déjà analysés², l'exceptionnel *Concetto spaziale* (1966) de Lucio Fontana; *Up above the wor(l)d/A world guide for aliens* (1981) de Maurizio Nannucci, dépliant d'images touristiques du monde entier, aux légendes énigmatiques, à destination de voyageurs extra-terrestres; *Clinckscale* (1977) de Telfer Stokes et Helen Douglas dont les plats reproduisent les deux claviers d'un accordéon qui s'ouvre sur un bandeau de verdure; *Geographic Despair* (1979) de Martine Aballéa, dépliant vertical, aux pages de hauteur irrégulière, « roman » circulaire parce que, imprimé sur le recto et le verso, ce qui est rare dans les leporellos, il peut être lu dans les deux sens³. D'autres expériences restent isolées, comme celle de Martine Aballéa, encore, avec *Triangle*, 1977, livre de petit format, aux pages triangulaires, articulées sur une base également triangulaire, chacune portant un seul mot, à combiner librement avec ceux des autres pages. La plupart du temps, toutefois, la forme traditionnelle du codex et le sens de la lecture qu'il induit sont à dessein préservés, parce qu'ils correspondent à la construction progressive de la signification. On ne peut que souscrire au propos du poète Thomas A. Clark quand il remarque qu'à partir du moment où l'artiste choisit le livre de préférence à un autre support, « les œuvres-livres [*book works*] sont les plus réussies quand les conventions du livre [*book making*] sont respectées. C'est à l'intérieur de ces conventions qu'on innove et qu'on a la liberté d'improviser. [...] C'est quand le genre [du livre d'artiste] devient invisible que l'œuvre se manifeste le mieux⁴. » On peut sur ce point constater avec intérêt une convergence instructive entre la pensée d'un poète du livre comme Jabès et le jugement d'artistes comme Gilbert & George. Quand le poète écrit ceci: « Un livre, telle une succession de portes, dont le passage de l'une à l'autre

est seul à dire, seul à lire⁵ », les deux artistes, comparant leurs livres et leurs performances, disent ceci, qui rappelle opportunément le lien entre l'organisation directive du livre et sa vertu didactique: « Nous voudrions que les gens respectent chaque forme pour elle-même, nous ne croyons pas qu'un livre soit moins important qu'une pièce vivante [une performance], au contraire. [...] Lorsque les spectateurs suivent une pièce vivante, c'est eux qui décident de ce qu'ils voient – et ils aiment trop ça, dans un sens. Nous préférons décider à leur place ce qu'ils devraient voir. C'est nous qui essayons de les changer – non l'inverse⁶. » Le livre forme et informe son lecteur, il n'en dépend pas. L'activité du lecteur est de compréhension, non de manipulation du sens. À cet égard, rien plus fortement qu'un livre d'artiste ne pourrait donner raison à Pareyson quand il critique le préjugé selon lequel la liberté de l'interprétation serait fonction de l'incomplétude de l'œuvre d'art, « comme si, pour se manifester, [elle] avait besoin de supprimer toute résistance, de n'avoir rien à surmonter, et d'avoir le vide devant soi⁷ ». Un peu comme la colombe de Kant, qui peut rêver, pour être plus libre, de voler dans le vide, alors qu'elle s'y écraserait⁸. C'est la résistance à l'appropriation qui est la marque par excellence de l'œuvre, et c'est sa cohésion d'œuvre qui sollicite la vigilance du lecteur, provoque son interprétation et enrichit sa lecture. Or, dans un livre, cette cohésion passe notamment par la mise en séquence des pages. Que celle-ci soit signifiante, donc en quelque mesure contraignante pour le lecteur, une publication comme *Burning Small Fires* (1968) de Bruce Nauman en témoigne avec esprit, dans la mesure où, ayant pour sujet manifeste la destruction d'un livre de Ruscha, *Various Small Fires* (1964), celle-ci se fait en feuilletant ses pages⁹, comme s'il s'agissait encore de le lire ou de le dé-lire. Il s'agit du reportage photographique d'un autodafé en manière de plaisanterie¹⁰

1. Cf. *supra*, chapitre troisième, § « Livre, boîte, valise, classeur ».

2. En particulier *supra*, chapitre cinquième, § « Espace de la collection, temps de la collecte ».

3. Il est reproduit *supra*, chapitre sixième, § « Subjectivité et temporalité du narratif ».

4. Thomas A. Clark, « The Gallery and the Book », in *The Coracle. Coracle Press Gallery 1975-1987*, op. cit., p. 71.

5. Edmond Jabès, « Elya », in *Le Livre des questions*, op. cit., 1989, p. 277. Nous soulignons.

6. « Gilbert & George. Art for All », entretien avec Irmeline Lebeer, *Art Press*, n° 47, avril 1981, p. 23. Repris dans Irmeline Lebeer, *L'art? c'est une meilleure idée! Entretiens 1972-1984*, op. cit., p. 179-180.

Nous soulignons.

7. Luigi Pareyson, « Accomplissement et exécution », in *Conversations sur l'esthétique*, op. cit., p. 123.

À rapprocher d'un autre passage du même auteur (« L'œuvre d'art et son public », *ibid.*, p. 57-58) dans lequel il critique l'idéologie de la consommation qui inspire « l'activisme et l'hédonisme » dans le rapport à l'œuvre d'art.

8. Emmanuel Kant, « Introduction », in *Critique de la raison pure*, trad. A. Tremesaygues et B. Pacaud, Paris, Presses universitaires de France, 1968, p. 36.

9. L'ordre des pages est d'ailleurs respecté, à l'exception inexplicable de l'interversion de deux d'entre elles, ce qui ne se décèle toutefois qu'à un examen très attentif, car elles sont en réalité difficilement discernables.

10. Sans doute la première « plaisanterie à usage interne (*in-joke*) » de l'histoire du livre d'artiste, comme le suppose Clive Phillpot (« Some Contemporary Artists and Their Books », *loc. cit.*, p. 99). Le livre, anonyme, ne comporte d'ailleurs que son titre, à l'exclusion de tout autre information. Ce n'est qu'à partir des années quatre-vingt-dix que les livres de Ruscha deviendront un filon prospère pour appropriations et paraphrases plus ou moins inspirées. Avant cette date, on doit seulement mentionner un livre anonyme, *Six Hands and a Cheese Sandwich* (1971) dont le titre, plus que le contenu, rappelle ceux de Ruscha et un leporello de Jan Henderikse, *Broadway* (1983), qui renvoie à *Dutch Details* son écho inversé, celui d'un artiste néerlandais venu à New York faire son « American Details », pour ainsi dire.

Maurizio Nannucci

Up above the wor(l)d / A world guide for aliens

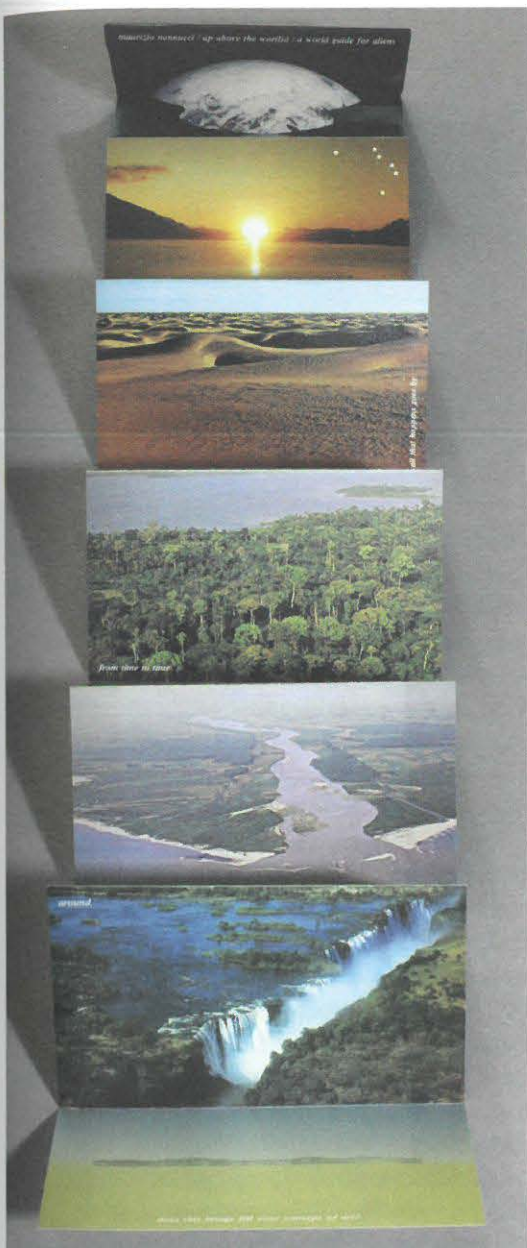
Firenze, Exempla & Page in motion & Mani editions, 1981.
1 000 ex. 8,7 x 13,8 cm. Leporello de 12 pages et
une feuille volante pliée en deux, sous une couverture
à rabats.

Coll. particulière.

[Telfer Stokes, Helen Douglas]

Clinckscale

[Yarrow, Scotland], Weproductions, [1977].
[1 000 ex.] 28 x 17,5 cm. Leporello de 10 pages
sous deux plats en carton.
Coll. particulière.



Lucio Fontana

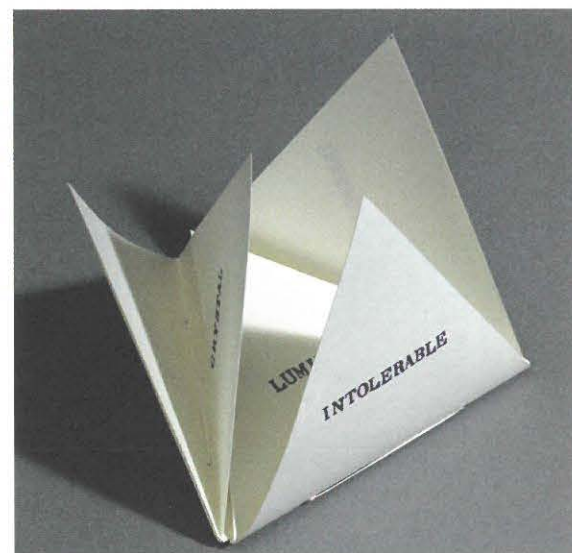
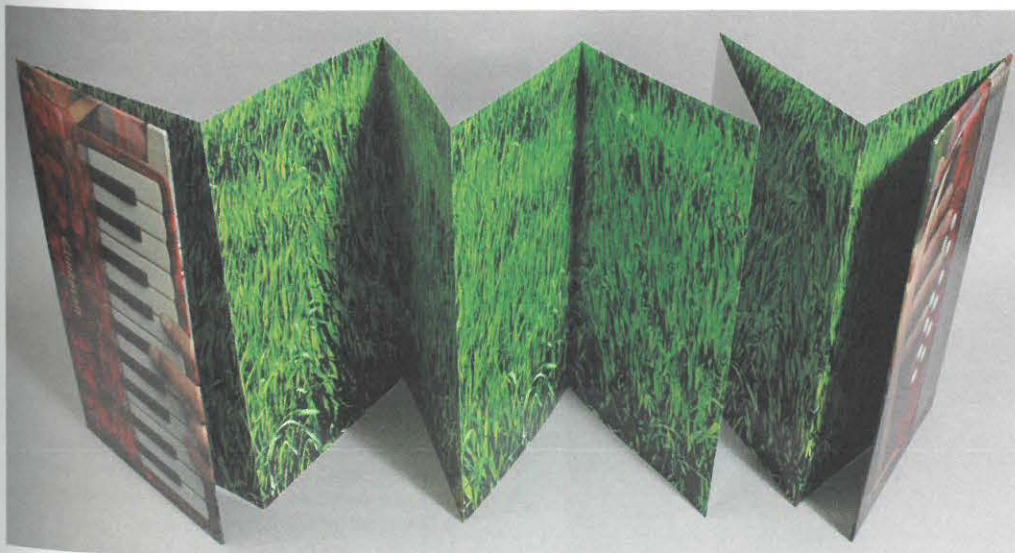
Concetto spaziale

Venezia, Edizioni del Cavallino, 1966.
200 ex. 15 x 10 cm. Leporello de 20 pages en papier
métallisé sous une couverture en matière plastique.

Martine Aballéa

INTOLERABLE [Triangle]

[Paris], 1977.
10 x 10 x 10 cm. 18 p. incluant la couverture.
Coll. de l'artiste.



Bruce Nauman

Burning Small Fires

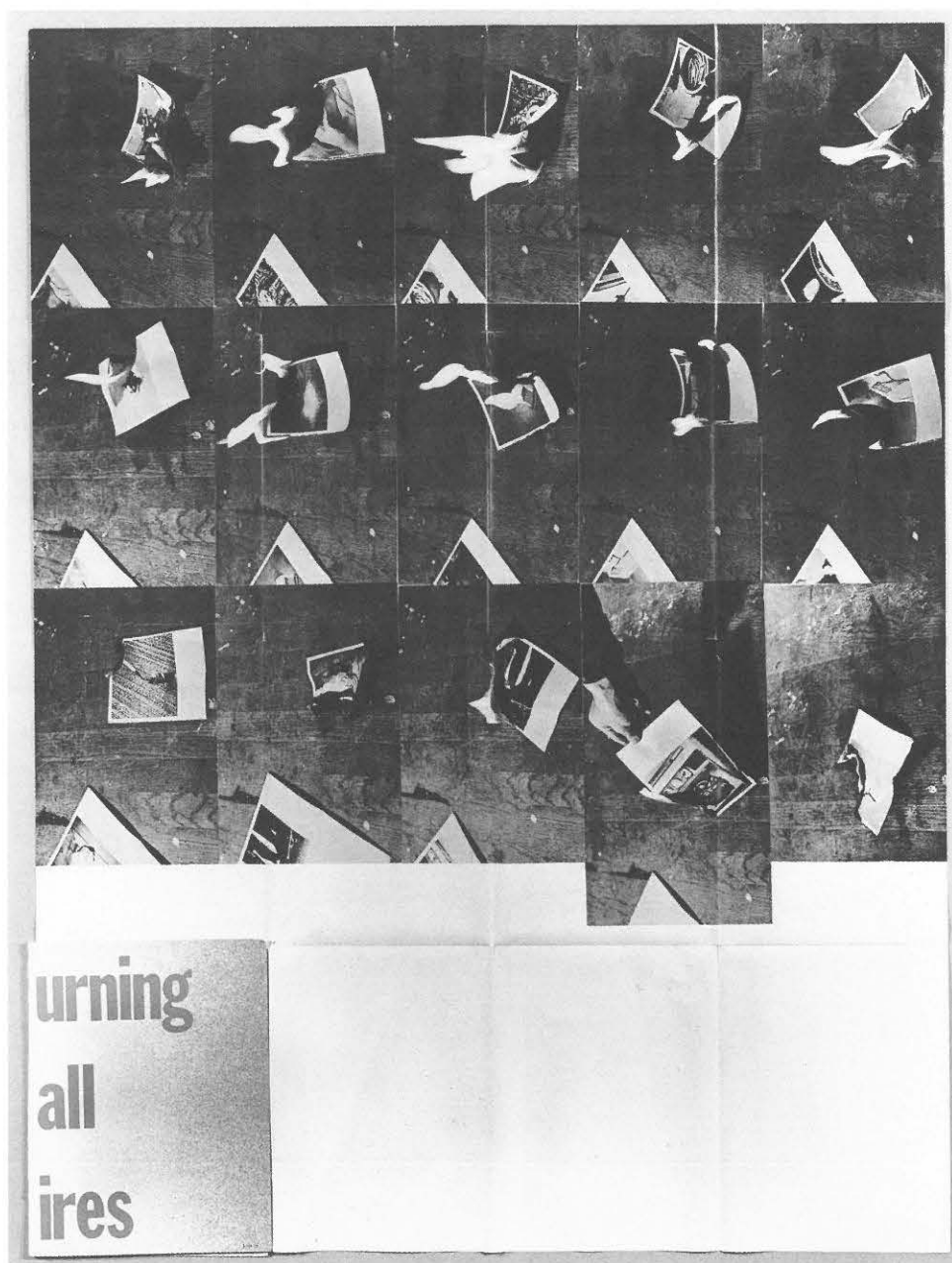
[San Francisco, 1968].

32 x 24,7 cm. Une planche pliée (dépliée: 125 x 94 cm).

puisqu'il retourne le thème du livre de Ruscha, les « petits feux » (briquet, cigarette, barbecue, phares, etc.), contre lui. Un grand placard plié sous une couverture cartonnée comporte, une fois déplié, vingt « pages » dont quinze sont des photographies sans marge, juxtaposées sur trois rangs, où l'on voit brûler méthodiquement, l'une après l'autre, chaque page du livre original. N'était l'intrusion, sur l'une des photographies, de la main de l'artiste dans le champ,

signature visible de son forfait soulignée comme telle par une image plus haute que les autres, on pourrait presque imaginer que les pages du livre de Ruscha se consomment d'elles-mêmes, dévorées par les flammes du feu qu'elles montrent sur leurs images. C'est pourquoi sans doute seules les pages blanches du livre original, auxquelles renvoient les cinq emplacements restés vierges sur toute la rangée inférieure du placard, et la dernière page ne brûleront pas: celle-ci est celle

du verre de lait qui ferme étrangement la séquence des « petits feux » et qu'on aperçoit, chez Nauman, dans la partie inférieure de la photographie de la page du dernier « feu » en flammes, en haut et à droite. En effet, au bas de chaque photographie d'une page détachée en train de brûler¹, on voit le coin de la suivante dans le livre de Ruscha, attendant son tour, ce qui maintient l'idée de la séquence des pages et ce, malgré l'ignorance où l'on peut être de l'ordre précis dans lequel elles se suivent dans le livre détruit et malgré leur présentation simultanée en placard. Il demeure que le cours de la destruction emprunte le fil du livre. Ce placard, pour mettre le livre de Ruscha en tableau, n'en confirme pas moins qu'un livre se lit comme Nauman en a arraché les pages avant de les enflammer: *l'une après l'autre*. D'une façon volontairement plus didactique, Ulises Carrión arrivera au même résultat – montrer qu'un livre ne se lit pas comme on regarde un tableau mais suivant une séquence déterminée –, en découpant une véritable toile peinte en carrés, reliés ensuite en séquence sous une couverture rigide, comme les pages d'un livre. Chacun, nécessairement unique, forme avec les autres des « œuvres complètes », en quinze volumes (*Verzamelde Werken*, 1980). On peut dès lors s'étonner de l'importance généralement accordée à l'espace, à l'espace tabellaire de la page, dans l'analyse du livre, alors que son unité s'appréhende comme elle se construit: à travers une suite de pages. Certes, il arrive, ainsi qu'on l'a relevé antérieurement², que cette suite ne soit ni celle, chronologique, d'un développement narratif, ni celle, logique, d'un ordonnancement rationnel³. Il n'en demeure pas moins qu'un livre, quel que soit son contenu, a ceci de particulier que, d'une



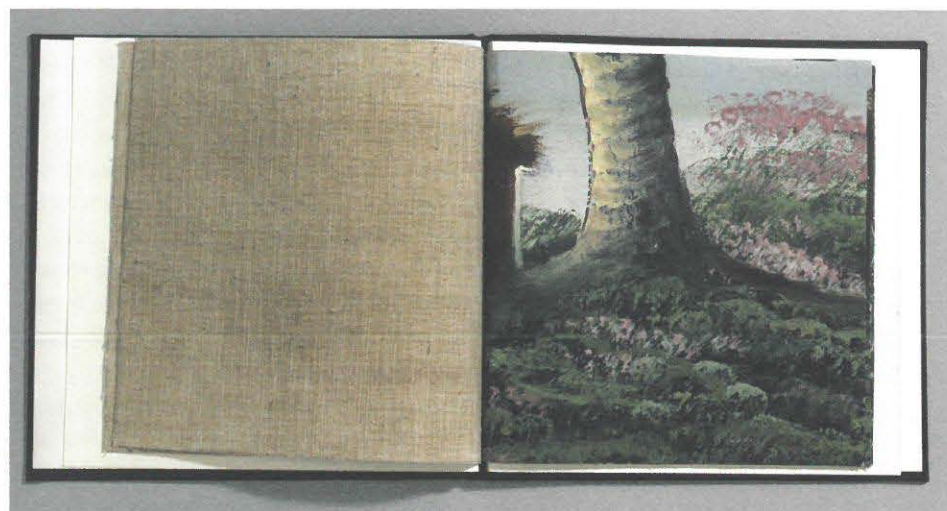
1. À une exception près, celle de la photographie d'une des deux pages interverties, ce que l'on ne s'explique pas plus que l'intervention elle-même.

2. Cf. surtout *supra*, chapitre cinquième.

3. Cf. *supra*, chapitre sixième.

Ulises Carrión**Verzamelde Werken**

Deel [volume] 2, Amsterdam, Galerie Da Costa, 1980.
15 volumes uniques. 16 x 16 cm. 6 feuilles en toile peinte
au recto, sous couverture toilée.
Coll. particulière.

**Gerhard Richter****128 details from a picture (Halifax 1978)**

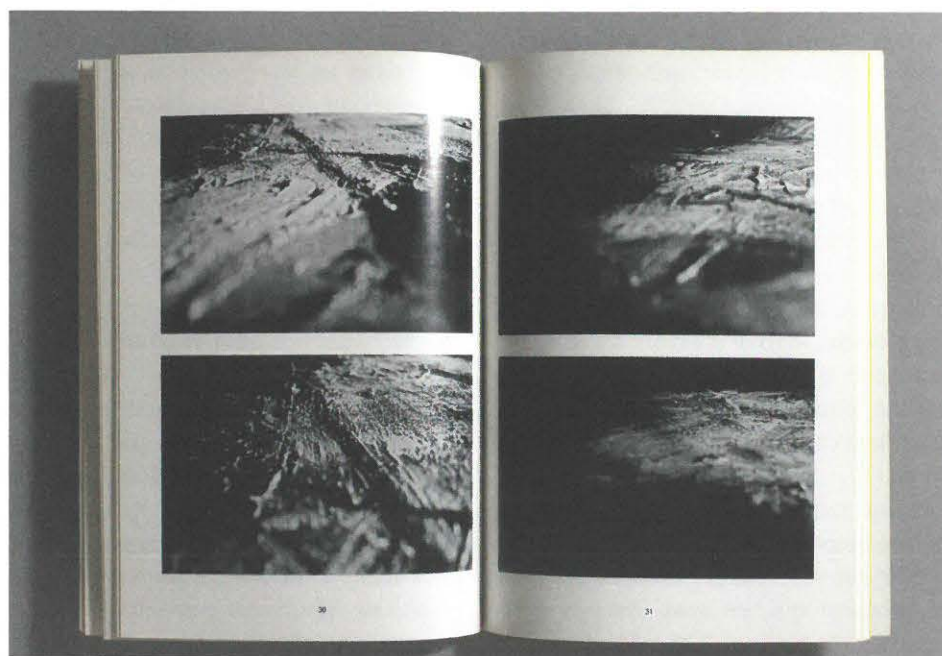
Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and
Design, coll. « The Nova Scotia Pamphlets », 1980.
27 x 19 cm. 74 p.
Coll. particulière.

de ce que nos oreilles ne pourraient saisir que successivement² », comme si le livre était tableau. Surface, dit l'un; simultanément, dit l'autre; espace, insiste un troisième, plus récemment, dans une étude significativement intitulée *L'Espace du livre*: « Qu'il s'agisse d'écriture, de peinture et d'enluminure, la donnée première, fondamentale, est la page. [...] Est artiste celui à qui la page apparaît comme au peintre la toile [...]. Les tensions variées de la surface lui confèrent un certain quotient de profondeur et gradient d'ouverture qui dans toute l'étendue du plan appellent, suscitent l'espace³. » Peut-être, d'autant plus que c'est au livre illustré qu'Henri Maldiney pense surtout, voyant dans cette « profondeur » ce qui distingue la page comme espace que le regard peut « habiter » de la page comme surface d'inscription mise en face du regard. Mais pour quelle raison arrêter un livre à la donnée « première » de la page? Au nom de quoi limiter sa profondeur à celle de la page, au risque de ramener son « espace » à une « surface »? Le livre n'est pas une suite de pages détachées; il ne l'est qu'au prix de sa destruction, ainsi qu'on l'a vu avec *Burning Small Fires*. Sa profondeur part certes

part, il se présente matériellement comme une succession de pages à laquelle il revient à l'artiste de donner un sens et que, d'autre part, sa lecture se fait nécessairement dans le temps. Gerhard Richter, bien qu'il ait fait peu de livres d'artiste, a été sensible à cette dimension temporelle essentielle au livre: en 1978, il a pris cent vingt-huit photographies en gros plan de fragments de la surface d'une de ses toiles, en variant les angles, points de vue, distances et lumières. Sous le même titre, *128 details from a picture (Halifax 1978)*, il les a organisées en deux versions différentes, l'une pour l'exposition, l'autre pour le livre: dans la première, les « détails », encadrés, sont présentés « pictorialement, en grille [grid-form] », pour être accrochés au mur; dans la seconde, datée de 1980, les « détails » sont reproduits sans encadrement autre que la marge blanche du livre et en suivant « l'ordre séquentiel » des prises de vues. Ces précisions, Richter a soin de les donner dans une « note de l'auteur » à la fin de son livre, par ailleurs dépourvu de tout texte.

Il est surprenant que la plupart des penseurs qui se sont intéressés à la matérialité du livre l'aient considéré indé-

pendamment de la manière particulière dont on y accède dans le temps de la lecture. Ainsi, dans sa *Philosophie du livre*, Paul Claudel insiste-t-il sur l'« espèce de brique comprimée » qu'est selon lui le livre, « surface toute prête » où l'histoire se sédimente¹, comme si un livre n'était pas fait d'abord pour être ouvert et, au sens strict, *parcouru*. Plus curieusement encore, Michel Butor, trop attentif sans doute au « livre comme objet », désigne comme « l'unique, mais considérable supériorité » du livre sur tous les autres moyens d'enregistrement « le déploiement simultané à nos yeux



1. Paul Claudel, « La philosophie du livre », in *Réflexions sur la poésie*, op. cit., p. 122.

2. Michel Butor, « Le livre comme objet », loc. cit., p. 131.

3. Henri Maldiney, *L'Espace du livre*, op. cit., p. 13.

de la page, mais c'est dans la liaison des pages qu'elle s'accomplit. Sinon, à quoi bon faire un livre de préférence à une affiche, à une série de photographies ou de tableaux accrochés côte à côte, ce dont, tout en réaffirmant cette « donnée première: la page », Maldiney remarque plus loin que le livre se distingue¹? Mais comment, si la page est donnée première et dernière? Elle n'est que l'unité élémentaire de construction et de vision du livre. Mais de belles pages suffisent-elles à faire un grand livre? Les livres d'artistes, plus évidemment que d'autres, font apercevoir que la page est prise et comprise dans une unité supérieure qui définit l'existence autonome du livre comme totalité.

« Un tout [*holon*], dit Aristote dans *La Poétique*, c'est ce qui a un commencement, un milieu et une fin. Un commencement est ce qui ne suit pas nécessairement autre chose, mais après quoi vient à se produire naturellement autre chose. Une fin au contraire est ce qui vient naturellement après autre chose, en vertu soit de la nécessité soit de la probabilité, mais après quoi ne se trouve rien. Un milieu est ce qui vient après autre chose et après quoi il vient autre chose². » Le livre d'artiste est un tout de cette nature, en développement, à condition d'ajouter que, se donnant dans le temps de la lecture, par le truchement du mouvement des mains qui tournent les pages du commencement à la fin, il est un tout dont l'unité livresque est faite de la coextensivité de l'unité matérielle et de l'unité signifiante. C'est pourquoi, tout « dématérialisé » qu'on le prétende, le livre d'artiste a cette particularité d'être de l'art qui doit être touché pour signifier, et ce toucher a aussi son commencement, son milieu et sa fin.

On sait maintenant que les livres ordinaires peuvent s'échapper du codex et défiler sur un écran, comme ce texte en ce moment qui, en sens inverse, existait bientôt en livre. On a dû, dans une

bibliothèque comme la Bibliothèque nationale de France, microfilmer des livres d'artistes, double page par double page toutefois, pour les protéger des doigts des lecteurs, tout en permettant ainsi de les feuilleter pour ainsi dire à distance, des yeux seulement. On peut, dans des expositions, feuilleter des livres à distance par vidéo interposée et cela est très utile. Mais c'est là introduire une différence analogue à celle qui existe entre le tableau et sa photographie. Des deux côtés, on perd la relation sensible avec l'objet pour ne plus en retenir que l'information, supposée à tort séparable de son support matériel d'existence et des conditions d'accès qu'il assigne. Il est vrai, comme le souligne Roger Chartier, que « dans l'univers de la communication à distance qu'autorisent la numérisation et la télématique, les textes ne sont plus prisonniers de leur matérialité originelle³ ». Non qu'ils y perdent toute matière, simplement ils en changent en changeant de support. Mais ce faisant, ils changent aussi de signification: « Passant du codex à l'écran, le "même" texte n'est plus vraiment le même, et cela parce que les nouveaux dispositifs formels qui le proposent à son lecteur en modifient les conditions de réception et de compréhension⁴. » Si déjà dans un livre quelconque le texte ne se réduit pas à son contenu sémantique, combien plus dans un livre d'artiste, dont le contenu est conçu pour être reçu et compris d'une façon déterminée, dans la conscience qu'a l'artiste de ces déterminations! Mais c'est dire alors que la présence immédiate à la surface de l'écran de n'importe quelle page dans n'importe quel ordre, la simultanéité de l'apparition de plusieurs pages à la fois grâce à la partition de l'écran, le défilement accéléré dans un sens ou dans l'autre, voire les capacités d'intervention du lecteur dans les données mêmes du livre, toutes ces manipulations désormais possibles seraient, pour le livre d'artiste, le contraire de la

libération décrite par Roger Chartier: l'aliénation de l'œuvre stratifiée qu'il est dans l'aplatissement documentaire; et, pour le lecteur, la perte de cette distribution en profondeur de latences qui se révèlent non pas à distance mais au bout de ses doigts, selon un mouvement contradictoire d'ouverture et de fermeture, un nouveau feuillet masquant nécessairement le précédent.

Où l'on voit, *horresco referens*, que l'accent mis par quelques-uns des plus fins analystes du livre sur sa spatialité anticipe trop bien son devenir-écran: la « brique » de Claudel, c'est déjà le cédérom; la « simultanéité » chez Butor, c'est la tyrannie de l'instantané; « l'espace » de la page selon Maldiney, c'est peut-être le tableau peint, mais c'est aussi la « page écran ». Or, qui privilégie l'espace de la page dans le livre sacrifie la part de la lecture et du lecteur, car il retient du livre ce par quoi il se donne de lui-même et s'expose sans réserve. Mallarmé, dans un texte opportunément intitulé « Le Mystère dans les Lettres », accuse ses contemporains de ne plus savoir lire, « sinon dans le journal », cette première mise à plat du livre, tandis que lire un livre est une « pratique⁵ ». Il appartient en propre au livre de favoriser une rencontre inespérée et irremplaçable entre l'objet de diffusion large qu'il est techniquement et l'intimité de la pratique singulière que ses replis appellent. Artisan de la dématérialisation de l'art, le livre d'artiste résiste à la dématérialisation du livre.

1. Henri Maldiney, *ibid.*, p. 30.

2. Aristote, *La Poétique*, chap. VII, 50 b 26. On cite ici la traduction de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 59. La traduction du même ouvrage par J. Hardy, *op. cit.*, très lourde, rend *holos* par « entier ».

3. Roger Chartier, *L'Ordre des livres*, *op. cit.*, p. 95. Nous soulignons.

4. Roger Chartier, *ibid.*, p. 96.

5. Stéphane Mallarmé, « Quant au livre », in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 386-387.

Edward Ruscha

Various Small Fires and Milk

[S. I.], 1964.

400 ex. 18 x 14,2 cm. 48 p.

Real Estate Opportunities

[S. I.], 1970.

4 000 ex. 18 x 14,2 cm. 46 p.

Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles

[S. I.], 1967.

2 500 ex. 25,5 x 20,5 cm. 44 p.

Nine Swimming Pools and a Broken Glass

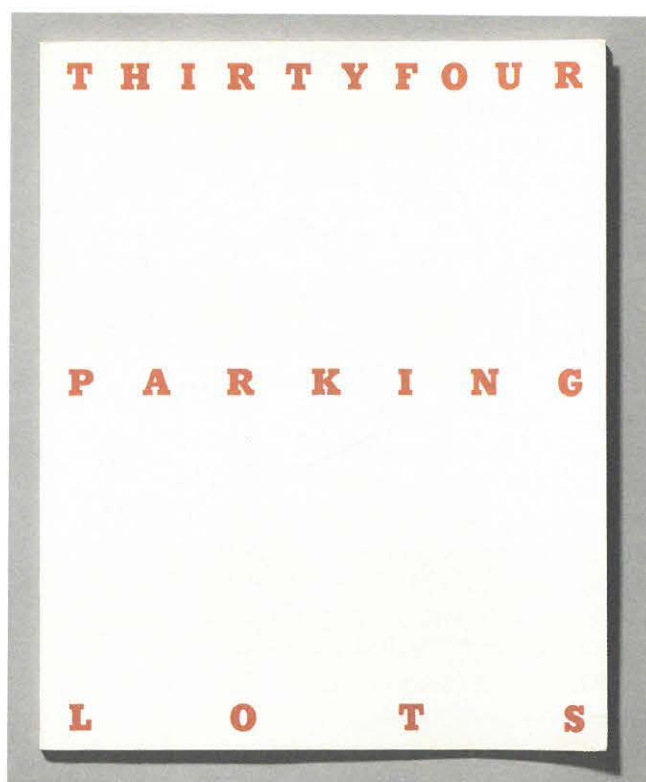
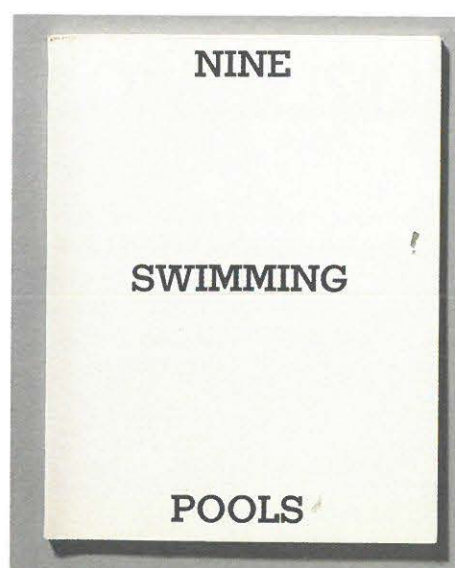
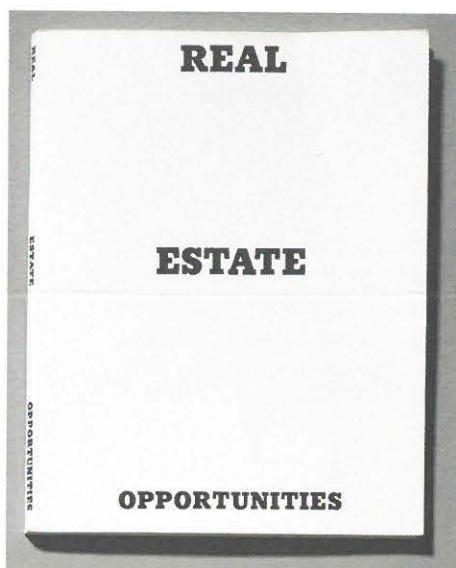
[S. I.], 1968.

2 500 ex., 18 x 14,2 cm. 60 p.

Some Los Angeles Apartments

[S. I.], 1965.

700 ex. 18 x 14,2 cm. 48 p.



CONCLUSION

Le livre a beau se donner comme un objet qu'on a sous la main; il a beau se recroqueviller en ce petit parallépipède qui l'enferme: son unité est variable et relative¹.

Michel Foucault

À plus d'un titre, le dernier chapitre de cette étude est déjà partiellement conclusif. L'interrogation sur la poétique du livre d'artiste a naturellement conduit à reprendre systématiquement la plupart des interrogations qui ont hanté l'analyse depuis son début en montrant comment un certain nombre de questions et de réponses sont incluses dans les livres eux-mêmes et participent de la conscience que les artistes ont du livre, de ce qu'il est (comme support matériel) et de ce qu'il peut (comme médium du sens). C'est dans l'articulation de ce qu'il peut avec ce qu'il est qu'on a situé l'avènement du livre comme forme.

Mais, à proprement parler, conclure n'est pas récapituler, c'est « fermer un cercle », comme le rappelle opportunément Baudelaire. Fermeture évidemment provisoire, en tout cas relative à ce qui fut écrit dans les pages précédentes: il s'agit de clore un discours, non d'arrêter une pensée, encore moins d'épuiser un sujet. En vérité, ce sont trois cercles en un qu'il faut fermer. C'est que le problème central du livre d'artiste comme genre est pris entre deux autres qui le débordent et entre lesquels la réflexion

n'a cessé de se déplacer. L'un – parce qu'en tant que livre il s'y inscrit – est le problème du rapport du livre d'artiste au livre en général qui en est la condition; l'autre – parce qu'en tant qu'œuvre il le pose et y répond de son point de vue – est le problème de la forme artistique qui en dérive.

Premier cercle, celui du livre d'artiste parmi les livres. Nous y avons insisté, les plus audacieux et les plus accomplis des livres d'artistes ne sont nullement ceux qui touchent à l'aspect usuel du livre. Le point de vue d'un Peter Frank est des plus discutables, selon lequel en raison de leur coût de réalisation « les idées réellement ambitieuses touchant le format du livre ou les mieux adaptées au format du livre sont contraintes de rester sous une forme unique et sont davantage assimilables au domaine du dessin ou de la sculpture à un seul exemplaire qu'à l'article imprimé pour le rayonnage de bibliothèque² ». C'est mesurer l'ambition intellectuelle et artistique à ses manifestations techniquement spectaculaires et, une fois de plus, tirer le livre d'artiste du côté du livre-objet. Comme l'a au contraire noté Ulises Carrión, tout en s'inquiétant pour

1. Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 34.

2. Peter Frank, introduction à *Words & Images: A Contemporary Artists' Book Exhibition*, op. cit., non paginé.

sa part, il est vrai, de l'avenir possible d'une formule aussi simple, les premiers livres de Ruscha ou de Roth « ressemblaient intentionnellement à des livres ordinaires, afin de mettre l'accent sur le fait qu'en dépit de leur finalité artistique ils étaient fondamentalement des livres¹ ».

Fondamentalement des livres, en effet. Autrement dit, et c'est un deuxième enseignement, en travaillant avec la banalité du livre, les artistes rompent avec une tradition, la leur, celle des beaux-arts, mais pour nouer des liens inédits avec une autre tradition, celle du livre, qu'ils font leur. À cet égard, le rapport de l'avant-garde à la tradition ne se laisse pas ramener à un rejet pur et simple. On peut récuser une tradition pour en assumer une autre, en l'occurrence la continuité de l'histoire du livre et de ses possibilités propres. Non que cela ait été toujours conscient, tant s'en faut, mais il semble qu'après avoir recouru au livre ordinaire pour des motifs souvent circonstanciels (sa capacité à répondre aux besoins de l'art d'une époque) ou négatifs (sa signification critique), la plupart des artistes y ont à l'usage trouvé des raisons intrinsèques de continuer, et finalement d'en faire une fin après n'y avoir vu qu'un moyen.

Cela fut d'autant plus aisé que le livre leur était déjà culturellement familier. Cette familiarité a eu un avantage: le livre d'artiste s'est sans doute plus largement développé que les autres nouveaux media artistiques dans les mêmes années, tels la vidéo et le disque d'artiste. Son relatif succès actuel auprès des artistes et du public s'explique encore par là. Mais cette familiarité a l'inconvénient de son avantage. Le livre d'artiste a été sans doute moins radical que ne l'ont été dans le même temps les innombrables revues d'artistes, plus « alternatives », plus libres encore par rapport au système établi: économiquement plus faciles à amortir et à diffuser au sein d'un réseau indépendant, et, en raison de leur nature collective, moins tributaires d'un

« auteur ». Si actuellement il n'est pas rare que musées et galeries proposent à des artistes de faire un livre, c'est qu'à la différence des animateurs de revues d'artistes dont la notoriété est généralement restée confidentielle, la plupart des fondateurs du genre sont des noms maintenant reconnus, voire célèbres. Ils sont d'ailleurs les premiers à relever ce phénomène de reconnaissance et son ambiguïté au regard de leurs intentions initiales: Edward Ruscha note en 1985 que le « point d'interrogation » de ses publications s'est effacé à mesure qu'il continuait d'en produire parce qu'il n'y faisait plus qu'une « déclaration homologuée (*certified statement*) » et que ses livres devenaient par là « une chose en eux-mêmes, presque une œuvre d'art² ». Dès 1973, Lawrence Weiner allait dans le même sens: « Maintenant que mes livres sont acceptés et font même partie du monde artistique, le moment est venu pour moi de pousser plus loin mon questionnement et d'étudier les rapports qui s'établissent entre eux et le contexte dans lequel ils évoluent³. » Et il évoquait le film.

Cependant, nous pouvons adopter en tant que « lecteur » une perspective plus large sur cette question et penser en particulier que l'évaluation de ces livres du seul point de vue de leur nouveauté ou de leur pouvoir de dérangement, pour éclairer la stratégie artistique personnelle de leurs auteurs, ne rend pas vraiment justice à leurs publications. Il suffit d'ouvrir telle ou telle d'entre elles, de tenter de la décrire et d'en expliciter la complexité, pour être contraint d'aller au-delà du constat de son caractère extérieurement surprenant, ainsi que nous espérons en avoir donné des preuves au passage. La discrétion de ces publications pourrait avoir des conséquences plus profondes et plus durables que leur stratégie de provocation ou de rupture, nécessairement éphémère.

Une telle discrétion artistique incite notamment à prendre au sérieux la relation du livre d'artiste au livre en général

et à dépasser le point de vue, historiquement juste mais désormais insuffisant, de sa seule fonction de rupture. Le même Lawrence Weiner, et au même endroit, ne suggère-t-il pas du reste qu'au-delà d'une utilisation particulière du livre par les artistes, il y a une vertu critique intrinsèque au livre en tant que tel? Interrogé en effet sur l'annonce par McLuhan de sa fin, il dénonce cette « idéologie pernicieuse et fondamentalement réactionnaire » qui a pour résultat de « priver les gens de cet élément subversif » qu'est le langage imprimé et de « les rendre entièrement dépendants des médias fournisseurs d'une information contrôlée: radio, télé, etc.⁴ ». Il y aurait donc un rapport essentiel du livre à la liberté, qui dépasserait la liberté définie en termes économiques ou artistiques, du côté d'une liberté de la pensée dans son *exercice*, à travers l'écriture du livre ou la pratique de la lecture.

Aussi a-t-on insisté sur le rapport de ces artistes au livre comme tel, plus important qu'on ne l'avait soupçonné au départ. En particulier, le livre ne peut être ramené à une sorte d'issue naturelle pour un art devenu de plus en plus conceptuel. Ainsi, il nous semble réducteur de soutenir comme le fait Dieter Schwarz à propos de Weiner justement, et toute conceptuelle que

1. Ulises Carrión, « Bookworks Revisited », *loc. cit.*, § 16 (repris dans *Quant aux livres. On Books*, *op. cit.*, p. 70 et p. 165). Notre traduction.

2. Edward Ruscha, entretien avec Jana Sterback (« Premeditated: an Interview With Ed Ruscha », *Real Life Magazine*, Summer 1985, p. 28, repris dans Edward Ruscha, *Leave Any Information at the Signal*, *op. cit.*, p. 253), passage en partie cité et commenté par John Miller, « The Mnemonic Book: Ed Ruscha's Fugitive Publications », *Parkett*, n° 18, 1988, p. 71.

3. Lawrence Weiner, entretien avec Irmeline Lebeer, « Le rouge aussi bien que le vert aussi bien que le jaune aussi bien que le bleu », *loc. cit.*, p. 8. Repris dans Irmeline Lebeer, *L'art? c'est une meilleure idée! Entretiens 1972-1984*, *op. cit.*, p. 224-225.

4. Lawrence Weiner, *ibid.* (repris *ibid.*, p. 220).

soit la démarche de ce dernier, que ses publications relèvent uniquement du « devenir-écriture de la peinture abstraite d'après-guerre¹ » et non d'un travail spécifique avec le livre. À ce titre, et contrairement à ce que dit Schwarz, Weiner autant que les autres nous semble intervenir *à la fois* dans l'histoire du livre et dans l'histoire de l'art contemporain, et contribuer précisément par là à mettre en cause la dualité supposée du monde du livre et du monde de l'art, voire l'antagonisme entre l'activité d'écriture et l'expression plastique, en favorisant une pratique de l'écriture qui n'est à proprement parler ni littéraire, ni théorique, ni calligraphique.

Ce qui ne veut pas dire que les conséquences de cette intervention sont également sensibles des deux côtés. Il est très clair que les effets du livre d'artiste, déjà modestes dans le domaine de l'art, le sont encore davantage dans celui du livre. C'est par enthousiasme excessif ou facilité rhétorique que Werner Lippert, par exemple, annonce que les « *various small fires* » allumés par Edward Ruscha puis par Hans-Peter Feldmann et Lawrence Weiner ont mis le feu à la galaxie Gutenberg². Plutôt que du rougeolement des flammes d'on ne sait quel bûcher artistique purificateur, dont l'image est encore dictée par le préjugé

d'une opposition des artistes au monde des bibliothèques et des librairies, il paraît autrement plus juste de parler à propos de leurs publications, comme le fait Clive Phillpot (par analogie avec le domaine scientifique), de « littérature grise », « brochures et rapports qui sont difficiles à identifier, circulent à la périphérie du monde de l'imprimé, contiennent de l'information pour initiés [*arcane information*] et n'intéressent qu'un nombre limité de gens ». Et Clive Phillpot de constater qu'il n'y a aucune raison pour que les livres d'artistes soient différents des livres de poètes qu'on ne trouve que « dans les librairies littéraires spécialisées, dont beaucoup luttent pour garder leurs lumières allumées », allusion aux difficultés de survie des librairies de livres d'artistes dans ce texte écrit en préface à l'un des catalogues de l'une d'entre elles, *Printed Matter*³. Les « petits feux » de Ruscha ne sont pas des brandons. Sans incendier les autres livres (et pourquoi le faudrait-il?), ils jettent leur lueur propre, faible comme celle des livres de poètes, mais, comme elle aussi, unique.

Pour clore ce premier cercle en revenant à une question posée au début de l'introduction sur le devenir-art du livre comme avenir du livre, nous dirons que si le livre d'artiste n'a pas détruit par le feu la galaxie Gutenberg, il ne l'a pas non plus sauvée, pas même régénérée, et qu'il faut plutôt penser le rapport du livre d'artiste au livre dans l'autre sens. C'est l'introduction du livre le plus ordinaire dans le champ de l'art – sa capacité à s'imposer à un grand nombre d'artistes comme un moyen nouveau de création – qui atteste la vraie vitalité du livre, non l'hypothétique introduction de l'art dans le domaine du livre, venant de l'extérieur lui insuffler quelque négligeable supplément de vie.

Dans un article intitulé « *After the Book?* », paru dans *Visible Language* en 1972, George Steiner, analysant ce qui menace l'existence du livre, remarque que dans une société où l'image

est devenue envahissante, le texte est la plupart du temps réduit pour ainsi dire à en être la légende : « Il accompagne, entoure, attire l'attention vers un matériau qui est essentiellement iconographique [*pictorial*]⁴. » Or, une grande partie de la production des artistes témoigne, dans les années mêmes où cet article est écrit, du mouvement inverse : ces hommes de l'image, à tout le moins ces travailleurs du visible intègrent le texte à leur pratique artistique, non pour un usage iconique, mais pour un usage proprement linguistique destiné à contrôler le pouvoir des images, voire dans certains cas à nous en détourner. Il n'est pas étonnant que ces artistes aient en même temps recours au livre et que, tout en étant les représentants incontestés d'une partie de l'avant-garde artistique, ils semblent en l'occurrence aller à contre-courant du mouvement général de l'histoire et résister à la relégation progressive du livre. Leur reprochera-t-on de ne pas se poser la question de sa mort qu'on répondra avec Derrida à propos de Jabès que faire des livres est cela même qui diffère cette question, que « les livres sont toujours des livres de *vie* [...] ou de *survie* [...] »⁵.



Deuxième cercle, celui du livre d'artiste comme genre. Cette question n'est pas académique car elle concerne le statut du livre comme moyen de création spécifique. On se souvient que ce problème a été posé dès l'introduction à travers une discussion du point de vue de Jean-Marc Poinsot déniait *a priori* toute autonomie artistique au livre d'artiste. Il était alors prématuré de répondre sur le fond et l'on n'avait pu qu'avancer des raisons méthodologiques pour récuser cette position de principe qui, considérant dogmatiquement le problème résolu, supprimait la nécessité de l'examiner. Jean-Marc Poinsot n'est cependant pas seul à soutenir cette thèse et Dieter Schwarz va dans le même sens, à l'aide d'arguments semblables : le livre

1. Dieter Schwarz, « Utiliser le langage, utiliser l'art : le travail de Lawrence Weiner », in *Langage et Modernité*, op. cit., p. 137.

2. Werner Lippert, « Various Small Fires in the Gutenberg Galaxy », *Parkett*, n° 22, 1989, p. 104. Le titre de cet article joue évidemment avec celui du livre de Ruscha, *Various Small Fires*.

3. Clive Phillpot, « Booktrek: The Next Frontier », loc. cit., non paginé (« Booktrek : la prochaine frontière », loc. cit., p. 20). Notre traduction.

4. George Steiner, « After the Book? », *Visible Language*, vol. VI, n° 3, Summer 1972, p. 207.

5. Jacques Derrida, « Edmond Jabès et la question du livre », in *L'Écriture et la Différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 116.

d'artiste serait ou bien un « réflexe historique » suscité par de nouvelles pratiques artistiques (on peut songer à l'art conceptuel) ou bien une réponse au besoin « artistique et social » de « populariser les objets d'art », et donc, dans l'un et l'autre cas, une « réaction » à un état de choses extérieur dont il serait le simple produit. Aussi ne peut-on, selon lui, discerner un genre à travers « les livres d'artistes comme Edward Ruscha, Marcel Broodthaers ou Lawrence Weiner, dont l'absence de dénominateur commun dans la forme et le contenu est évidente¹ ».

Exactement à l'inverse, dès 1985, quatre ans auparavant, on lit sous la signature de Dick Higgins que précisément le livre d'artiste s'est affranchi des conditions historiques qui ont favorisé sa naissance pour devenir un genre à part entière : « La réalisation de livres d'artistes n'est pas un mouvement. Elle n'obéit pas à un programme qui, une fois accompli, atteint son couronnement avant de s'effacer peu à peu [*crests and dies away*] dans le passé. C'est un genre, ouvert à beaucoup de sortes d'artistes avec beaucoup de styles et de buts différents [...] »². » Non que l'artiste et éditeur, bien placé pour savoir ce qu'il en fut, ne reconnaisse avec l'historien de l'art l'enracinement du livre d'artiste dans une époque donnée. À la différence de Dieter Schwarz, cependant, Dick Higgins ne voit dans ces déterminations historiques aucun obstacle à l'avènement du livre d'artiste comme genre artistique autonome. Après tout, ajouterons-nous, la naissance de tous les genres artistiques ou littéraires ne s'explique-t-elle pas par des conditions précises d'apparition ? L'idée même de genre ne suppose-t-elle pas une conjonction de facteurs assez forte pour produire une nouvelle configuration artistique ? Nous avons du reste montré lesquels décidaient de la plupart des traits distinctifs du livre d'artiste. Ceux-ci pourraient-ils constituer ces « dénominateurs communs » que leur refuse Dieter Schwarz ? Non,

sans doute, car ces traits, pour caractéristiques qu'ils soient, permettent principalement de définir le livre d'artiste par le type de livre dont il relève (le livre « ordinaire ») et d'y discerner un « genre » peut-être, mais au sens matériel et taxinomique du terme, sans en appréhender la singularité artistique. De ce point de vue, le jugement de Dick Higgins est ambigu, qui, à vouloir trop bien défendre son autonomie, étend le genre « livre d'artiste » à toute utilisation du médium du livre par un artiste. Mais qu'en est-il d'un genre au sens esthétique, c'est-à-dire, en adoptant la définition la plus large, de l'identification d'une certaine catégorie d'œuvres par « un dénominateur commun » proprement artistique, qui la distingue comme telle dans le champ de la création ?

Dieter Schwarz ne voit nul « dénominateur commun dans la forme et le contenu » entre les livres des artistes qu'il cite. Le contenu ? certes. Mais attend-on du roman qu'il nous raconte toujours la même histoire, ou des histoires variées selon un schéma unique ? Ses codes narratifs eux-mêmes n'ont-ils pas grandement varié ? Encore sommes-nous parvenue – sans avoir forcé la réalité de la production ou négligé trop d'œuvres importantes – à ramener la diversité des livres, sinon à des contenus semblables, du moins à quelques orientations artistiques générales finalement moins nombreuses encore que nos chapitres, pour montrer quels objectifs communs inspiraient les œuvres les plus apparemment différentes, sans nuire à leur différence. Il faut cependant admettre que ces orientations ne sont pas spécifiques au livre, même si elles le favorisent. La forme ? Dieter Schwarz la conçoit manifestement, dans son opposition au contenu, comme une mise en forme visuelle. Effectivement, rien ne ressemble moins à un livre de Weiner qu'un livre de Broodthaers ou un livre de Ruscha, et c'est heureux. Ils n'ont en commun que le recours au

livre et une certaine idée du livre, ce qui n'est toutefois pas dénué d'importance. Mais peut-être qu'à préjuger du site de ce dénominateur commun dans l'alternative forme/contenu, Dieter Schwarz ne peut-il le trouver car il ne le cherche pas où il faut.

Sans entrer dans l'examen difficile et oiseux de la notion complexe et flottante de « genre artistique³ », il a fallu se demander à quoi l'on fait *volens nolens* implicitement référence quand on reconnaît (ou refuse de reconnaître) en une publication d'artiste un « livre d'artiste » : ainsi Dieter Schwarz lui-même quand il établit le catalogue raisonné de ceux de Weiner sans omettre de les séparer de ses maquettes de catalogues ou d'autres livres. Si tout est contextuel et si rien n'est spécifique, extrémisme critique d'inspiration mi-structuraliste mi-marxiste qu'au demeurant l'historien de l'art emprunte à l'esthétique de Weiner (et de maints artistes de sa génération), il n'en reste pas moins vrai que les livres de ce dernier contribuent à instaurer quelque chose de cette « qualité », sinon de ce « genre », qu'on attribue à un livre d'artiste quand on le désigne ainsi.

Cette qualité, à comprendre dans les deux sens du mot, caractère et valeur, nous l'avons moins définie que reconnue à la manière dont une idée artistique – un vouloir dire qui est aussi un vouloir manifester – semble requérir le support matériel du livre à travers

1. Dieter Schwarz, *LAWRENCE WEINER: BOOKS 1968-1989*, op. cit., p. 127-128 (traduction en français modifiée; nous soulignons).

2. Dick Higgins, « A Preface », in *Artists' Books: A Critical Anthology and Source Book*, op. cit., p. 12 (nous soulignons).

3. Elle est tantôt pensée en rapport aux moyens (genre poétique, par exemple), tantôt en rapport aux sujets (genre du portrait, par exemple) et tantôt en rapport aux styles (genre comique, par exemple). On pourrait grosso modo retrouver dans cette triple utilisation de la notion de « genre » les trois niveaux (moyens, objets, modes) qu'Aristote dégage dans son analyse de la *mimésis* (*Poétique*, op. cit., chap. I, 1447 a 16-18).

telle ou telle de ses propriétés: comment cette idée semble, par exemple, devoir se distribuer en pages, s'ordonner en séquence, se lire d'une certaine manière, etc. Semble, disons-nous, car l'œuvre accomplie donne au lecteur la relation pour circulaire: l'idée confirme le livre dans sa nature de livre tandis qu'elle-même se trouve réciproquement confirmée par lui. Quoique l'idée précède, comme dans la plupart des livres, sa réalisation en livre, son sens se donne à lire non pas dans un livre, mais avec le livre. Cette hypothèse, énoncée en des termes voisins au début de cette étude, nous a paru se vérifier à l'épreuve des analyses de livres, être à la fois elucidante et discriminante, encore qu'il ait fallu constater que les modalités et les degrés de cette confirmation réciproque étaient variés. Il nous a semblé suffisant néanmoins que cette « qualité » fût l'apanage du livre d'artiste comme tel parmi les autres livres, qu'elle permît de passer d'une analyse du livre comme simple medium, moyen de publication, à celle du livre comme œuvre, y compris dans le contexte d'un projet anti-artistique, et pût par là contribuer à distinguer son caractère artistique générique. Nous avons conscience, ce faisant, d'avoir mené un questionnement esthétique classique sur un objet qui non seulement ne l'était pas, mais encore paraissait d'avance le décourager en participant de ce que Harold Rosenberg a significativement appelé « dé-définition » et « désesthétisation » de l'art¹.



Troisième cercle, le livre d'artiste et la forme. Cette question est capitale pour la philosophie de l'art. Michel Foucault a soutenu non sans raison que l'on attri-

bue au livre en général une unité qu'il n'a pas. Il envisage celle-ci de deux manières, comme « unité matérielle » du livre en tant que support, « unité faible, accessoire », et comme « unité discursive » dont les limites sont incertaines, même et surtout pour les œuvres qui se donnent pour closes, ainsi des œuvres littéraires. « C'est que les marges d'un livre ne sont jamais nettes ni rigoureusement tranchées par-delà le titre, les premières lignes et le point final, par-delà sa configuration interne et la forme qui l'autonomise, il est pris dans un système de renvois à d'autres livres, d'autres textes, d'autres phrases: nœud dans un réseau². » Énumération que nous pourrions, pour ce qui est du livre d'artiste, compléter par les renvois aux autres travaux de l'artiste au milieu desquels son livre s'insère et à la lumière desquels il s'explique souvent.

Toutefois, à ces deux pseudo-unités, nous avons, pour le livre d'artiste, cru pouvoir ajouter une troisième, véritable celle-là, qui est son *unité formelle*. C'est elle que nous avons poursuivie sous le nom de « livre comme forme ». Nous l'avons progressivement distinguée de la « forme (du) livre », forme qui l'autonomise comme objet, mais qui n'est jamais que l'ensemble des caractéristiques universelles du livre comme unité physique. Nous l'avons définie par la corrélation *singulière* établie entre les deux premières pseudo-unités, matérielle et discursive, dans l'économie de la signification, réciprocity d'expression qui confère à la solidarité de l'une et de l'autre l'unité effective qu'elles n'ont pas en elles-mêmes. Nous y avons enfin reconnu la marque même du livre comme unité artistique, c'est-à-dire comme œuvre d'art au sens plastique du terme. Et ce, sans qu'il soit besoin de plus de matière sensible que pour un livre ordinaire.

Deux aspects de cette question qui fut le leitmotiv de ce travail méritent peut-être d'être soulignés au moment de le conclure. Ils concernent, d'une part, la réalité de la forme et, d'autre part,

sa définition, telles qu'elles ressortent du moins d'une réflexion sur le livre d'artiste. Le premier aspect est que la relative ou totale indifférence à la spécificité concrète du support du livre que nous avons relevée chez quelques-uns des plus importants fondateurs du livre d'artiste (qu'elle soit explicitée chez certains artistes conceptuels ou qu'elle s'observe *de facto* chez les artistes Fluxus) *peut* avoir une signification esthétique propre. L'art contemporain nous a appris à accorder parfois un sens positif à l'élimination, au retrait, au degré zéro et, sous certaines conditions, à percevoir comme artistique le déni même de l'art. De la même manière, et dans des termes analogues, le déni de la « forme livre » de la part d'un certain nombre d'artistes n'est pas nécessairement un obstacle à ce que leurs livres soient des formes au troisième sens qu'on vient de rappeler, dans la mesure où cette indifférenciation relative participe à et de la signification. Certains livres conceptuels ont à cet égard représenté pour nous une limite: nous avons pu nous demander jusqu'à quel point il y avait « art » – art du livre – dans des publications qui pour être d'« artistes » n'en renforçaient pas moins l'invalidité distinction de la forme et du contenu, d'ailleurs propre au livre ordinaire, dans le meilleur des cas riche de contenu et formellement insignifiant.

Cette remarque introduit au second aspect, de portée plus générale car il enveloppe le précédent. Il a trait au lien, nullement paradoxal, entre l'importance discriminante reconnue à la forme et le refus du formalisme. C'est que la conception que nous avons défendue du livre d'artiste comme forme artistique empêche de soutenir l'hypothèse d'une détermination par une « forme livre » antérieure à – et indépendante de – ce qu'elle informe. Les écrits de nos interlocuteurs privilégiés dans ces pages, Ulises Carrión et surtout Clive Phillpot, ont largement contribué à attirer notre attention sur le caractère

1. Harold Rosenberg, *La Dé-définition de l'art*, op. cit., introduction et chapitre 2.

2. Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, op. cit., p. 34.

décisif de cette question. Mais, l'examinant grâce à eux, et à mesure que nous multiplions les analyses de livres, nous avons cependant été amenée à prendre nos distances par rapport à leurs pré-supposés. Implicitement, en effet, leurs analyses tendent à réduire la forme à la structure donnée du livre en tant que tel et à réclamer qu'elle soit prise en compte par l'artiste pour qu'il y ait à proprement parler « livre d'artiste ». Non qu'ils aient tort, mais c'est exiger à la fois trop et trop peu.

Ainsi l'un et l'autre auteur accordent-ils la plus grande importance à la séquence des pages, qui est indéniablement un attribut essentiel et distinctif du livre. La difficulté surgit toutefois quand d'un attribut du support on fait une condition impérative de l'œuvre, ainsi quand Clive Phillpot insiste obstinément¹ à propos des livres de LeWitt sur la « dépendance intrinsèque par rapport à la structure du livre », à propos de ceux de Dieter Roth sur la « dépendance par rapport à la forme livre [*book form*] », à propos de ceux de Lawrence Weiner sur leur « autoréférence et dépendance par rapport à la forme livre », ou à propos d'une publication de Richard Long sur le fait qu'elle est une « œuvre plus dépendante du livre » que d'autres. Tout se passe comme s'il y avait antériorité décisive de la « forme livre », imposant en quelque sorte *a priori* des conditions à respecter pour qu'il y ait livre d'artiste; comme si, en d'autres termes, l'unité matérielle décidait des unités discursive et artistique. Un raisonnement analogue obligerait à dire, par exemple, que toute peinture sur toile doit être de support et de surface, et à révoquer toute la peinture en perspective, ni « intrinsèquement dépendante » de la toile ni autoréférente. Il n'est pas certain qu'ainsi pensée « la forme livre [soit] intrinsèque à l'œuvre² ». Elle l'est davantage, nous semble-t-il, quand la forme, au lieu d'être préformée par le médium, est instituée par l'œuvre, quand elle *est* l'œuvre, quand par consé-

quent elle n'est pas prescrite au départ par la nature du support, mais qu'elle est construite à partir de l'utilisation ou de la non-utilisation expressives de telle ou telle de ses propriétés.

Un exemple révélateur du caractère crucial autant qu'épineux de cette question est fourni par le premier livre de Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, auquel nous faisons appel une dernière fois, bouclant la boucle là aussi en revenant à la publication qui nous a servi au début à définir le livre d'artiste. Nous l'avons fait en parfait accord théorique avec Clive Phillpot, lui empruntant d'ailleurs la formule par laquelle il reconnaît dans ce livre le « paradigme » du livre d'artiste. Or, dans un texte de 1993 en forme de bilan, dont le titre « Vingt-six stations-service qui ébranlèrent le monde » confirme l'importance inaugurale de ce livre, il remarque non sans honnêteté que, tout exemplaire qu'il soit, ce livre ne lui est pas encore compréhensible. Il est intéressant de relever à quoi tient pour lui son obscurité car la raison en est fondamentalement l'impossibilité de justifier la séquence des images du livre par la séquence des pages. La succession des images n'y obéit pas, en effet, à une logique temporelle, celle d'un trajet géographiquement explicable par le tracé d'une route menant de station-service en station-service comme de page en page, et ce, même si l'on sait que Ruscha a pris ses photographies en allant chez sa mère, à Oklahoma City, car « cinq des vingt-six photographies ne sont pas en ordre séquentiel [*sequential order*] ». Elle n'obéit pas non plus à une rationalité esthétique ou visuelle liée à la mise en page des images car « il ne semble pas y avoir de système pour leur placement – ou leur mise en séquence [*sequencing*] »³. Elle n'obéit pas, enfin, à l'organisation d'un développement narratif: cette hypothèse n'est pas énoncée par Clive Phillpot mais par Henri Barendse et participe de la même conviction selon laquelle la suite des pages devrait être un dis-

positif déterminant la construction et la signification du livre. Barendse, en effet, demande à Ruscha si la dernière image, la photographie d'une station de la marque Fina, est là pour donner le mot « fin »! L'artiste lui répond par la négative en décrivant son livre comme « une collection d'images⁴ ».

Autrement dit, si tout livre comporte par reliure et par nature une suite matériellement ordonnée de pages et si indéniablement beaucoup de livres (sériels et narratifs en particulier) confèrent à la « séquence » des pages un rôle organisateur et donc une fonction signifiante, il est impossible d'en faire une condition *sine qua non* du caractère artistique d'un livre. Une telle conception de la forme empêche de comprendre certains livres de première importance: non seulement les livres instaurateurs de Ruscha, mais aussi les très nombreux livres d'artistes que nous avons regroupés sous le thème commun de la collection. Pour Ruscha, par exemple, une « séquence correcte » est une suite de photographies dont « aucune ne prend le pas sur l'autre⁵ ». Elle se définit donc par la neutralisation de l'ordre séquentiel du livre. « Mes livres, dit encore Ruscha, peuvent être considérés comme de petits voyages, mais ce ne sont pas des histoires avec un commencement et

1. À dessein, nous empruntons les expressions qui suivent au même article de Clive Phillpot, « Some Contemporary Artists and Their Books », *loc. cit.*, successivement p. 110, 102, 112, 116.

2. Clive Phillpot, « Book Art digressions », *loc. cit.*, p. 41.

3. Clive Phillpot, « Twentysix Gasoline Stations That Shook the World: The Rise and Fall of Cheap Booklets as Art », *loc. cit.*, p. 6.

4. Edward Ruscha, in Henri Man Barendse, « Ed Ruscha: An Interview », *loc. cit.*, p. 10 (repris dans *Leave Any Information at the Signal*, *op. cit.*, p. 219).

5. Edward Ruscha, in John Coplans, « Concerning Various Small Fires: Edward Ruscha Discusses His Perplexing Publications », *op. cit.*, p. 25 (repris *ibid.*, p. 25). Ruscha dit mot à mot: « sans que la tonalité d'une seule l'emporte (*one without a mood taking over*) ».

une fin¹. » En d'autres termes, il peut y avoir un sens à n'en pas donner à un élément constitutif de la structure du livre. Il importe par conséquent de mettre l'accent encore une fois sur la nécessité de distinguer entre la cohésion matérielle du livre (la « forme livre » du livre en tant que livre, *book form*) et la cohérence formelle du livre (le livre en tant que forme instituée), que Ruscha dit avoir cherchée en faisant son premier livre et qu'il appelle, on l'a vu², « *a cohesive thing* ». Dans la première acception, pré-définie, la forme est toujours identique à elle-même, uniforme. Dans la seconde, la forme, inventée, se distingue au contraire par son *irrégularité* essentielle. Elle est ce qui fait reconnaître dans un livre une œuvre singulière. La difficulté est que la seconde n'est pas, comme la première, immédiatement identifiable, ni perceptible à l'œil seul.

Les propriétés matérielles du livre ne sont pas prescriptives d'une fonction, d'un usage, d'une signification. Ce sont des possibilités. Seul le livre réussi, le sens advenu à la forme, transforment rétroactivement une possibilité en prescription. Le travail artistique dans le livre consiste précisément à choisir de rendre opérante ou inopérante telle propriété matérielle selon les exigences de la mise en œuvre visible et lisible d'une idée qui en est l'unité discursive proprement dite. Il est remarquable que les plus grands livres d'artistes ne proviennent jamais du désir de faire un livre pour faire un livre, mais de dire quelque chose qui requiert le livre, et un livre qui n'est pas une entité « forme livre » mécaniquement contraignante, mais un ensemble, certes défini, de virtualités livresques multiples. Il est donc commode mais équivoque de parler

de « forme séquentielle du livre », par exemple. C'est risquer de confondre la forme artistique avec la morphologie du support. Au lieu que, dans le livre, il n'y a de forme, au sens esthétique à tout le moins, qu'à partir de l'utilisation expressive d'une ou de plusieurs de ses propriétés. Elles seules sont données, non la forme.

On ne peut en effet véritablement parler de forme qu'au terme d'une opération d'organisation, c'est-à-dire de mise en forme signifiante d'une matière. Il se trouve que, dans le livre au moins, cette matière est double : existence brute du livre comme *matériau* préexistant, d'une part, et, d'autre part, réalité également préexistante, quoique non formulée en livre, de l'idée qui est, comme on dit, la *matière* ou le sujet du livre, soit à peu près les deux fragiles unités repérées par Michel Foucault. C'est leur élaboration réciproque qui articule matériau et matière en une forme expressive, à voir et toucher pour comprendre. Il n'y a donc pas une nature simple du livre qu'il faudrait nécessairement exploiter sous peine d'échec artistique, mais des usages différents qu'en font les artistes en fonction d'un vouloir signifier, primordial en tout livre. C'est la raison pour laquelle cette « esthétique du livre d'artiste » n'a cessé de remonter de l'expérience de ces livres par la lecture aux poétiques qui la fondent.

Janvier 1992-février 1997.

(Texte revu et complété en 2010-2011.)

1. Edward Ruscha, in Gary Lloyd, « A Talk With Edward Ruscha », *loc. cit.*, p. 5.

2. Cf. *supra*, chapitre premier, § « Le livre comme forme ».

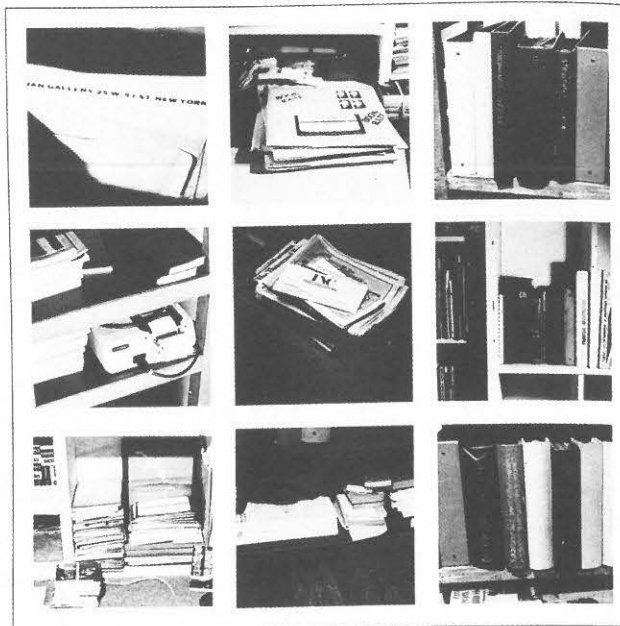
Sol LeWitt

Autobiography

New York, Multiples; Boston,

Lois & Michael K. Torf, 1980.

26,2 x 26,2 cm. 128 p.



BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

Les livres d'artistes font l'objet d'une bibliographie séparée. Les ouvrages mentionnés sont ceux effectivement cités. Il ne s'agit donc pas d'une bibliographie spécialisée ou exhaustive sur le livre d'artiste. Les ouvrages collectifs (plus de trois auteurs), les numéros spéciaux de revue et les catalogues d'exposition dont les auteurs sont multiples sont indexés à leur titre. Les auteurs d'articles sont cependant répertoriés à leur nom quand ils font l'objet d'une mention particulière dans le texte. Quand le titre d'un ouvrage ou d'un catalogue est un nom d'artiste, il n'est pas tenu compte de son prénom. De même, comme le veut l'usage, il n'est pas tenu compte des articles définis. Quand il existe plusieurs renvois à une même publication, ses références sont réduites à son titre. Il suffit de se reporter à celui-ci pour les compléter.

4 Éditeurs / 4 Publishers: Imschoot, Uitgevers; mfc-michèle didier; Yellow Now; Yves Gevaert, Mariemont, Musée royal, 2007.

ABRIOUX (Yves), *Ian Hamilton Finlay: A Visual Primer*, with introductory notes and commentaries by Stephen Bann, Edinburgh, Reaktion Books, 1985.

A Century of Artists Books, catalogue d'exposition par Riva Castleman, New York, The Museum of Modern Art, 1994.

AGAMBEN (Giorgio), *Qu'est-ce que le contemporain?*, Rivages, 2008.

ALBERRO (Alexander), *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge (MA) / London, The MIT Press, 2003.

ALBERTI (Leon-Battista), *De pictura. De la peinture*, trad. Jean-Louis Schefer, Paris, Macula / Dédale, 1992.

ALLAN (Ken), « Understanding Information », in *Conceptual Art: Theory, Myth, and Practice*, ed. by Michael Corris, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

ALLOWAY (Lawrence), « Network: The Art World Described as a System », *Artforum*, September 1972. ALLOWAY (Lawrence), « Artists as Writers, part two: The Realm of Language », *Artforum*, vol. XII, n° 8, April 1974.

ALLOWAY (Lawrence), « Sol LeWitt: Modules, Walls, Books », *Artforum*, April 1975.

L'Alphabet est une caille rôtie / Das Alphabet ist eine gebratene Wachtel. Despalles Éditions, Offenbach am Main, Klingspor Museum; Paris / Mayence, Despalles Éditions, 2004.

ALQUIÉ (Ferdinand), *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977.

The American Livre de Peintre, catalogue d'exposition par Elizabeth Philips & Tony Zwicker, introduction de Robert Rainwater, New York, The Grolier Club, 1993.

« The American Livre de Peintre: A Panel Discussion at the Grolier Club », *The Print Collector's Newsletter*, vol. XXIV, n° 3, July-August 1993.

ANDRE (Carl), « The Typewriter and the Grid » (1973), in *Cuts. Texts 1959-2004*, ed. by James Meyer, Cambridge (MA) & London, The MIT Press, 2005.

ANTIN (Eleanor), *100 BOOTS*, Philadelphia, Running Press, 1999.

« Ida Applebroog », entretien par Xenia Zed, *Art Papers*, vol. XV, n° 5, sept-oct 1990.

ARISTOTE, *Poétique*, trad. J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1952.

ARISTOTE, *La Poétique*, trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

ARISTOTE, *La Métaphysique*, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1981.

ARMEL (Aliette), « Introduction », in *Biennale du livre d'artiste*, 1990.

Art by Telephone, disque-catalogue d'exposition, Chicago, Museum of Contemporary Art, 1969.

Art conceptuel I, catalogue d'exposition, Bordeaux, CAPC musée d'Art contemporain, 1988.

Art conceptuel. Une entologie, dir. Gauthier Herrmann, Fabrice Reymond & Fabien Vallos, Paris, MIX, 2008.

L'Art conceptuel. Une perspective, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1989.

L'Art du tampon, catalogue d'exposition par Sophie Nagiscarde, Paris, musée de la Poste, 1995.

Art en théorie 1900-1990, une anthologie par Charles Harrison et Paul Wood, trad. sous la direction d'Anne Bertrand et Anne Michel, Paris, Hazan, 1997.

L'Art et le Livre, dir. Pierre-Jean Foulon, Mariemont [Belgique], Musée royal de Mariemont, 1988.

The Artist and the Book in France 1860-1960, in *Western Europe and the United States*, catalogue d'exposition, introduction de Philip Hofer, Boston, Museum of Fine Arts, 1961.

The Artist Publisher, catalogue d'exposition par Coracle Press, London, Crafts Council Gallery, 1986.

The Artist's Book: The Text and its Rivals, ed. by Renée Riese Hubert, numéro spécial de *Visible Language*, vol. XXV, n° 2-3, Spring 1991.

Artists' Books, catalogue d'exposition, Philadelphia, Moore College of Art, 1973.

Artists' Books, catalogue d'exposition, London, Arts Council of Great Britain, 1976.

- Artists' Books, catalogue de la librairie Printed Matter, New York, Printed Matter, 1981.
- Artists' Books: A Critical Anthology and Source Book, ed. by Joan Lyons, Layton, Gibbs M. Smith Inc.; Rochester, Visual Studies Workshop Press, 1985.
- Artists Books in the Modern Era 1870-2000: The Reva and David Logan Collection of Illustrated Books, catalogue d'exposition par Robert Flynn Johnson, San Francisco, Fine Arts Museum, 2002.
- Artists' Bookworks, catalogue d'exposition, London, British Council, 1975.
- Art-Language, vol. I, n° 1, May 1969.
- Art minimal I, catalogue d'exposition, Bordeaux, CAPC musée d'Art contemporain, 1985.
- Art minimal II, catalogue d'exposition, Bordeaux, CAPC musée d'Art contemporain, 1987.
- Art-Rite, n° 14, Winter 1976-1977.
- Arts & Artists, « Auto-destructive Issue », vol. I, n° 5, August 1966.
- Au-delà du spectacle, catalogue d'exposition par Philippe Vergne et Bernard Blistène, Paris, Centre Georges-Pompidou, 2000.
- Avalanche, ed. by Liza Béar & Willoughby Sharp, New York, Primary Information, 2010.
- BACHELARD (Gaston), *La Poétique de la rêverie*, Paris, P.U.F., 1974.
- BAILLY (Bérénice), « John Baldessari, le plasticien qui écrit des poèmes à l'aide d'images », *Le Monde*, 3 novembre 2005.
- John Baldessari, catalogue d'exposition, New York, The New Museum of Contemporary Art, 1981.
- « John Baldessari: "je ne ferai plus d'art ennuyeux" » (1992), entretien de John Baldessari avec Philippe Baryga, Denis-Laurent Bouyer et Yves Brochard pour la revue *SANSTITRE* (n° 17, 1992), repris dans *Un mobile home dans le désert*.
- BANN (Stephen), « Ian Hamilton Finlay's Ocean Stripe 5 », *Scottish International*, March-April 1967.
- BANN (Stephen), « Ian Hamilton Finlay », in *Ian Hamilton Finlay*, 1972.
- BANN (Stephen), « Afterword », in *Ian Hamilton Finlay, Honey By the Water*, Los Angeles, Black Sparrow Press, 1973.
- BANN (Stephen), « Ian Hamilton Finlay: an Imaginary Portrait », in *Ian Hamilton Finlay*, 1977.
- BARENDSE (Henri Man), « Ed Ruscha. An Interview », *Afterimage*, vol. VIII, n° 7, February 1981.
- Robert Barry, herausgegeben von Erich Franz, Bielefeld, Karl Kerber, 1986.
- « Robert Barry: « Les mots sont des objets d'art », entretien de Robert Barry avec Denis-Laurent Bouyer et Richard Klein pour la revue *SANSTITRE* (n° 42, mars-avril 1998), repris dans *Un mobile home dans le désert*.
- BARTHES (Roland), « The Death of the Author », *Aspen Magazine*, n° 5-6, Fall-Winter 1967 (repris dans « La mort de l'auteur », *Manteia*, n° V, 1968).
- BARTHES (Roland), *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma / Gallimard / Éditions du Seuil, 1980.
- BARTHES (Roland), *Œuvres complètes*, tome II, édition établie et présentée par Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 1994.
- BATAILLE (Georges), *Manet*, Genève, Skira, 1983.
- BATTINO (Freddy), PALAZZOLI (Luca), Piero Manzoni: *catalogue raisonné*, Milano, Vanni Scheiwiller, 1991.
- BAUDRILLARD (Jean), *Pour une économie politique du signe*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1972.
- BAUDRILLARD (Jean), *Le Système des objets*, Paris, Denoël-Gonthier, coll. « Médiations », 1975.
- BAUDRILLARD (Jean), « Le complot de l'art », *Libération*, 20 mai 1996 (repris sous le même titre, Paris, Sens & Tonka, 1997).
- BELLOUR (Raymond), *L'Entre-Images. Photo, Cinéma, Vidéo*, Paris, Éditions de la Différence, 1990.
- BEN, « Qu'est-ce que la boîte Fluxus? », in *Boîtes*.
- BEN, *Fluxus international & Co*, catalogue d'exposition, [s. l.], Multithla Arti Graphiche; Nice, Direction des musées de Nice et Action culturelle municipale, 1979. Édition augmentée: Liège, Ville de Liège; Genève, Association musée d'Art moderne, 1980.
- [Ben] *I libri di Ben Vautier*, catalogue d'exposition par Mario Bertoni & Carla Barbieri, Modena, Biblioteca civica d'arte Luigi Pioletti, coll. « In forma di libro », n° 12, 2010.
- Ben. *Strip-tease intégral*, catalogue d'exposition par Jon Hendricks, Lyon, MAC; Paris, Somogy, 2010.
- BENJAMIN (Walter), *Poésie et Révolution*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Denoël, 1971.
- BENJAMIN (Walter), *Paris, capitale du XX^e siècle*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1989.
- BÉRÈS (Pierre), « Le mythe du livre de peintre », *Bulletin du bibliophile*, n° 2, 1989 (repris dans *Biennale du livre d'artiste*, 1990).
- BESSON (Christian), « Cobra au-delà de la peinture », in *Cobra. Between Poetry and Painting*, catalogue d'exposition par Jasia Reichardt, London, Institute of Contemporary Arts, 1965.
- BEUYS (Joseph), *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, textes choisis par Max Reithmann, trad. Olivier Mannoni et Pierre Borassa, Paris, L'Arche éditeur, 1988.
- Joseph Beuys, catalogue d'exposition par Fabrice Hergott, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1994.
- Biennale du livre d'artiste, actes du colloque de 1989, Uzerche, Pays-Paysage, 1990.
- Biennale du livre d'artiste, actes du colloque de 1991, Uzerche, Pays-Paysage, 1993.
- BIPPUS (Elke), WESTHEIDER (Ortrud), *Hanne Darboven. Kommentiertes Werkzeichnis der Bücher*, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte; Köln, Buchhandlung Walther König, 2002.
- BLANCHOT (Maurice), *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1968.
- BLANCHOT (Maurice), *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971.
- BLANCHOT (Maurice), *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1977.
- Irma Blank. *Trascrizioni 1973-1979*, Milano, Libreria Galleria Derbylius, 2007.
- Blank (Irma), « Scrittura » (2001), in *Il Libro d'artista*, a cura di Giorgio Maffei. Trad. angl.: « Writing » (2001), in *Irma Blank Horizont*, Firenze, Morgana, 2009.
- BLOCH (Ernst), *Le Principe Espérance*, tome II, *Les Épures d'un monde meilleur*, trad. F. Wuilmart, Paris, Gallimard, 1982.
- BLOCK (René), « Bemerkungen zu Anliegen, Aufbau und Auswahl der Ausstellung. Notes as to Purpose, Set-up and Selection of the Exhibition », in *Multiplies. Ein Versuch die Entwicklung des Auflagenobjektes darzustellen*.
- BOCHNER (Mel), « Serial Art Systems: Solipsism », *Arts Magazine*, vol. XLI, n° 8, Summer 1967 (repris sous le titre « Serial Art, Systems, Solipsism », in *Minimal Art: A Critical Anthology*).
- BOCHNER (Mel), *Spéculations. Écrits 1965-1973*, dir. Christophe Cherix & Valérie Mavridorakis, trad. Thierry Dubois, Genève, Mamco, 2003.
- BOCHNER (Mel), « Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art » (1997), in *Solar System and Rest Rooms. Writings and Interviews 1965-2007*, Cambridge (MA) / London, The MIT Press, 2008.

- Boîtes, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'art moderne de la ville, 1977.
- BOIVENT (Marie), *La Revue d'artiste: enjeux et spécificités d'une pratique*, thèse de doctorat de l'université de Rennes 2, inédite, 2011.
- Christian Boltanski, catalogue d'exposition, musée de Jérusalem, 1973.
- BOLTANSKI (Christian), entretien avec Jacques Clayssen, in *Identité / Identifications*.
- Boltanski. *Les Modèles. Cinq relations entre texte & image*, Paris, Cheval d'attaque, 1979.
- Boltanski, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1984.
- Christian Boltanski: *Lessons of Darkness*, catalogue d'exposition, Chicago, The Museum of Contemporary Art; Los Angeles, The Museum of Contemporary Art; New York, The New Museum of Contemporary Art, 1988.
- BOLTANSKI (Christian), « Ce dont ils se souviennent », *Fig. 4*, 1990.
- Christian Boltanski. *Reconstitution*, catalogue d'exposition, London, The Whitechapel Art Gallery; Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum; Grenoble, Musée de Grenoble, 1990. Deux éditions différentes, en anglais et en français.
- Christian Boltanski, catalogue d'exposition, Nagoya, Institute of Contemporary Arts / ATM Contemporary Art Gallery, 1990.
- Christian Boltanski. *Inventar*, catalogue d'exposition, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 1991.
- Christian Boltanski. *Catalogue: Books, Printed Matter, Ephemera 1966-1991*, edited by Jennifer Flay with commentaries by Günter Metken, Köln, Buchhandlung Walther König; Frankfurt am Main, Portikus, 1992.
- Christian Boltanski: *Livres*, St. Gallen, Stiftsbibliothek, 1992.
- Christian Boltanski: *Books, Prints, Printed Matter, Ephemera*, catalogue d'exposition par Robert Rainwater, New York, New York Public Library, 1993.
- « Christian Boltanski: A Conversation with Leslie Camhi », *The Print Collector's Newsletter*, n° 6, January-February 1993.
- BOLTANSKI (Christian), GRENIER (Catherine), *La Vie possible de Christian Boltanski*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2007, rééd. 2010.
- BONAFOUX (Pascal), CORTOT (Jean), DUTROU (Robert), BENOIT (Pierre-André), « Le livre d'artiste : creuset de toutes les formes d'art », in *Biennale du livre d'artiste*, 1990.
- Books Are Important*, catalogue d'exposition, Domart-en-Ponthieu, Maison du LAC, 1994.
- Books as Art*, catalogue d'exposition, Boca Raton Museum of Art, 1991.
- Bookworks*, catalogue d'exposition, Bracknell [Grande-Bretagne], South Hill Park Centre, 1981.
- BORGEAUD (Bernard), « Paris », *Arts Magazine*, vol. XLV, April 1971.
- BOURDIEU (Pierre), en collaboration avec L. Boltanski, R. Castel et J.-C. Chamboredon, *Un art moyen*, Paris, Éditions de Minuit, 1965.
- BOURDON (David), « Ruscha as Publisher (or All Booked Up) », *Artnews*, vol. LXXI, n° 2, April 1972.
- BRECHT (George), *Chance-Imagery*, New York, Something Else Press, coll. « A Great Bear Pamphlet », 1966. [2800 ex. en trois éditions.] Trad. fr.: *Chance-Imagery. L'imagerie du hasard*, trad. Bruno Élisabeth & Stéphane Almin, [Dijon], Les presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2002.
- BRECHT (George), « Conversation sur autre chose », entretien avec Ben, *Art Press*, n° 2, février 1973.
- BRECHT (George), entretien avec Michael Nyman, *Studio International*, November-December 1976.
- BRETON (André), *Le Revolver à cheveux blancs*, Paris, Éditions des cahiers libres, 1932.
- BRETON (André), *Œuvres complètes*, tome I, éd. établie par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.
- BREUIL (Marie-Hélène), *L'Œuvre de Claude Rutault. définitions / méthodes: peinture, écriture, sociabilité*, thèse de doctorat de l'université de Paris IV, inédite, 2009.
- BREUIL (Marie-Hélène), « Série noire – Claude Rutault », in *Les Bibliothèques d'artistes (XX-XXI^e siècles)*, dir. Françoise Levaillant, Dario Gamboni et Jean-Roch Bouiller, Paris, PUPS, 2010.
- BRODY (Jacqueline), « Peter Frank: A Case for Marginal Collectors », *The Print Collector's Newsletter*, vol. IX, n° 2, May-June 1978.
- BROGOWSKI (Leszek), « La philosophie au pied de sa lettre: de vries, Kosuth, Nauman et leurs Wittgenstein », *Revue d'esthétique*, n° 44.
- BROGOWSKI (Leszek), « Bibliothèque d'œuvres », *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 2.
- BROGOWSKI (Leszek), « Bernard Villers: "l'envers vaut l'endroit" », texte pour le feuillet de présentation de l'exposition Bernard Villers, Namur, Maison de la culture, 2010.
- BROGOWSKI (Leszek), *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, [Paris], Les Éditions de la transparence, 2010.
- Broken Music: Artists' Recordworks*, catalogue d'exposition par Ursula Block & Michael Glasmeier, Berlin, DAAD; Den Haag, Gemeentemuseum; Grenoble, Le Magasin, 1989.
- BROODTHAERS (Marcel), « Analyse eines Bildes », entretien par Benjamin Buchloh et Michael Oppitz (1973), in *Marcel Broodthaers par lui-même*.
- Marcel Broodthaers. *Catalogue-Catalogus*, catalogue d'exposition, Bruxelles, Société des expositions du Palais des beaux-arts, 1974.
- Marcel Broodthaers: *Books, Editions, Films*, catalogue d'exposition, Edinburgh, New 57 Gallery, 1977.
- Marcel Broodthaers, catalogue d'exposition, London, Tate Gallery, 1980.
- Marcel Broodthaers. *Catalogue des livres. Catalog of Books. Katalog der Bücher. 1957-1975*, Köln, Galerie Michael Werner; New York, Marian Goodman Gallery; Paris, Galerie Gillespie, Laage, Salomon, 1982.
- Marcel Broodthaers, catalogue d'exposition, New York, Marian Goodman Gallery, 1986.
- Marcel Broodthaers. *Het volledig grafisch werk en de boeken. L'œuvre graphique complète et les livres. Komplettes graphisches Werk und Bücher. Complete Graphic Work and Books*, Knokke-Duinenbergen, galerie Jos Jamar, 1989.
- Marcel Broodthaers, catalogue d'exposition par Catherine David, Paris, galerie nationale du jeu de Paume, 1991.
- Marcel Broodthaers par lui-même, choix et introduction par Anna Hakkens, Gand / Amsterdam, Ludion; Paris, Flammarion, 1998.
- BROOS (Kees), « Entretien avec Dieter Roth », in *Dieter Roth*, catalogue de l'exposition du Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées, [s. l.], ARPAP, 1987.
- Stanley Brouwn: *A Chronology*, catalogue raisonné par Harry Ruhé, Amsterdam, Tuja Books, 2001.
- BRUGGEN (Coosje van), *John Baldessari*, New York, Rizzoli, 1990.
- Die Bücher der Künstler. Publikationen und Editionen seit den sechziger Jahren in Deutschland*, catalogue d'exposition par Michael Glasmeier, [Stuttgart], Institut für Auslandsbeziehungen / Édition Hansjorg Mayer, 1994.
- Bücher über Bücher*, catalogue d'exposition par Guy Schraenen, Bremen, Neues Museum Weserburg, 1992.
- BUCHLOCH (Benjamin), LAWRENCE WEINER: *POSTERS, NOVEMBER 1965-APRIL 1986*, Halifax, The Press of Nova Scotia College of Art and Design; Toronto, Art Metropole, 1986.
- BUCHLOH (Benjamin H. D.), « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (aspects de l'art conceptuel, 1962-1969) », in *L'Art conceptuel, une perspective*.

- BUCHLOH (Benjamin), « Benjamin Buchloh in Conversation with Lawrence Weiner », in Alexander Alberro & Alice Zimmerman, Benjamin H. D. Buchloh, David Batchelor, Lawrence Weiner, London, Phaidon, 1998.
- Buchstäblich. Nürnberger wörtliche Tage, herausgegeben von Michael Glasmeier & Lucius Grisebach, Nürnberg, Verlag für moderne Kunst, 1989.
- Buchstäblich wörtlich, wörtlich buchstäblich, catalogue d'exposition par Michael Glasmeier, Berlin, National Galerie, 1987.
- BUREN (Daniel), « Mise en garde », in *Konzeption – Conception*.
- BUREN (Daniel), « Beware! », *Studio International*, vol. CLXXIX, n° 920, March 1970.
- BUREN (Daniel), « Mise en garde n° 3 », *V H 101*, n° 1, printemps 1970.
- BUREN (Daniel), « Mise au point (Mise en garde n° 4) », *Les Lettres françaises*, 17 juin 1970.
- BUREN (Daniel), *Five Texts*, New York, John Weber Gallery; London, Jack Wendler Gallery, 1974.
- Daniel Buren. *Les Couleurs : Sculptures / Les Formes : Peintures*, Paris, Centre Georges-Pompidou; Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art & Design, 1981.
- BUREN (Daniel), *Les Écrits*, textes réunis et présentés par J.-M. Poinot, tomes I et II, Bordeaux, CAPC musée d'Art contemporain, 1991.
- BURGIN (Victor), « Situational Aesthetics », *Studio International*, vol. CLXXVIII, n° 915, October 1969.
- BURNHAM (Jack), « Alice's Head. Reflections on Conceptual Art », *Artforum*, February 1970. Trad. fr.: « Alice's Head. Réflexions sur l'art conceptuel », *V H 101*, n° 5, printemps 1971.
- BURTON (Robert), *L'Utopie ou la République poétique*, trad. Louis Évrard, Paris, Obsidiane/L'Âge d'Homme, 1992.
- BUTOR (Michel), *Répertoire II*, Paris, Éditions de Minuit, 1964.
- BUTOR (Michel), *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1969.
- BUTOR (Michel), « L'art et le livre », in *L'Art et le Livre*.
- By Any Means Necessary: Photocopier Artists' Books and the Politics of Accessible Printing Technologies*, catalogue d'exposition par Max Schumann, New York, Printed Matter, 1992.
- CAGE (John), *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles*, Paris, Belfond, 1976.
- CALLE (Bob), *Christian Boltanski. Livres d'artiste 1969-2007*, Paris, Éditions 591, 2008.
- Cahiers Danae*, n° 4-5 (« Autour de Robert Filliou/Espaces affranchis »), 1989.
- CAMERON (Charles), « Purist Concrete », *Isis*, 16 February 1966.
- CAMERON (Eric), « Lawrence Weiner: The Books », *Studio International*, vol. CLXXXVII, n° 962, January 1974.
- CAMPOS (Augusto de), « Poésie concrète » (1956), in *Poésure et Peinture*.
- CAMPOS (Augusto de), PIGNATARI (Décio), CAMPOS (Haroldo de), « Plan pilote pour la poésie concrète » (1958), in *Poésure et Peinture*.
- CAMPOS (Haroldo de), « Noigandres et la poésie concrète », in *Et tous ils changent le monde*.
- CARRIÓN (Ulises), « The New Art of Making Books », *Kontexts* (Amsterdam) n° 6-7, 1975 (repris dans Ulises Carrión, *Second Thoughts* et dans *Artists' Books: A Critical Anthology and Source Book*).
- CARRIÓN (Ulises), *From Bookworks to Mailworks*, catalogue d'exposition, Alkmaar, Stedelijk Museum, 1978 (repris dans Ulises Carrión, *Second Thoughts*).
- CARRIÓN (Ulises), entretien avec Jan van Raay, *Artzien*, vol. I, n° 3, janvier 1979 (repris dans « Profile Ulises Carrión: An End and a Beginning », *Umbrella*, vol. II, n° 5, 1979).
- CARRIÓN (Ulises), « Bookworks Revisited », *The Print Collector's Newsletter*, March-April 1980 (repris dans Ulises Carrión, *Second Thoughts*).
- CARRIÓN (Ulises), *Second Thoughts*, Amsterdam, VOID Distributors, 1980.
- CARRIÓN (Ulises), « Van boek tot kunstenaarsboek. From Book to Artist's Book », entretien avec Jörg Zutter, in *Kunstenaarsboeken. Artists' Books*, catalogue d'exposition, Schiedam, Stedelijk Museum, 1981.
- CARRIÓN (Ulises), « We Have Won. Haven't We? », *Flue*, vol. III, n° 2, 1983.
- Ulises Carrión, catalogue d'exposition par Guy Schraenen, Amsterdam, Museum Fodor; Bremen, Neues Museum Weserburg, 1992.
- CARRIÓN (Ulises), *Quant aux livres. On Books*, textes rassemblés par Juan J. Agius, trad. Thierry Dubois, introductions d'Anne Moeglin-Delcroix et de Clive Phillpot, Genève, Héros-Limite, 1997 (rééd. 2008).
- Ulises Carrión & *The Big Monster: Texts on Mail Art and Mail Projects*, ed. by Juan J. Agius, Genève, à paraître.
- CELANT (Germano), « Book as Artwork 1960/1970 », *Data*, vol. I, n° 1, Septembre 1971 (repris en anglais dans le catalogue d'exposition *Book as Artwork 1960/1972*, London, Nigel Greenwood, 1972, et en français sous le titre « Le Livre comme travail artistique 1960-1970 », *V H 101*, n° 9, novembre 1972, puis dans *Interfunktionen*, n° 11, 1974, et dans *Offmedia*, 1977).
- CELANT (Germano), *Offmedia. Nuove tecniche artistiche: video, disco, libro*, Bari, Dedalo Libri, 1977.
- CELANT (Germano), *Identité italienne. L'Art en Italie depuis 1959*, catalogue d'exposition, Firenze, Centro Di; Paris, Centre Georges-Pompidou, 1981.
- Certain Trees: The Constructed Book, Poem and Object 1964-2006*, ed. by Simon Cutts, Saint-Yrieix, CDLA, 2006.
- CERTEAU (Michel de), *L'Invention du quotidien*, tome I, *Arts de faire*, nouvelle édition établie et présentée par Luce Giard, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1990.
- CHAMPESME (Marie-Thérèse), *Notes. Conversation avec Peter Downsbrough*, Bruxelles, Éditions Facteur humain, 2007.
- CHAPON (François), « Grands illustrés modernes », *Bulletin du bibliophile*, n° 1, 1978 (repris dans *Le Peintre et le Livre*).
- CHAPON (François), *Le Peintre et le Livre*, Paris, Flammarion, 1987.
- CHARLES (Daniel), *Gloses sur John Cage*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1978.
- CHARLES (Michel), *Rhétorique de la lecture*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- CHARLET (Nicolas), *Les Écrits d'Yves Klein*, Paris, Luna-Park Transédition, 2005.
- CHARTIER (Roger), « Le sens des formes », *Liber*, n° 1, 1990 (article réédité en un opuscule, *Les Formes produisent du sens*, Lyon, Voies Livres, 1991).
- CHARTIER (Roger), *L'Ordre des livres*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1992.
- CHATELAIN (Jean-Marc), *Livres d'emblèmes et de devises. Une anthologie (1531-1735)*, [Paris], Klincksieck, 1993.
- CHEVRIER (Jean-François), « Jochen Gerz. Trafic d'origines et images de paix », *Galerie magazine*, juin-juillet 1989.
- CHOPIN (Henri), « Pourquoi suis-je l'auteur de la poésie sonore et libre » (1968), repris dans *Poésure et Peinture*.
- CHOPIN (Henri), « La poésie concrète? », *Stereo Headphones*, ed. by Nicholas Zurbrugg, vol. I, n° 2-3, Spring 1970.
- CHOPIN (Henri), « La destruction du livre », *L'Art vivant*, n° 47, mars 1974.
- CHOPIN (Henri), *Poésie sonore internationale*, Paris, Jean-Michel Place, 1979.
- CHOPIN (Henri), « The Limitations of Lettrisme: An Interview with Henri Chopin. Introduced and annotated by Nicholas Zurbrugg », *Visible Language*, vol. XVII, n° 3, Summer 1983.
- CHOPIN (Henri), *The Story of the Last Book of the Rich Alphabetical Hours of the Chopins*, texte ronéoté, écrit à l'occasion d'une exposition au Third Eye Centre, Glasgow, 1984.

- CHOPIN (Henri), « Le dactylopoème », in *Passementeries*, Nîmes, Ottezec, 1987.
- CHOPIN (Henri), « Petites notes pour Danae », *Cahiers Danae*, 1987.
- CHOPIN (Henri), « La poésie sonore », in *Le Grand Atlas des littératures*, Paris, Encyclopædia Universalis, 1990.
- CHOPIN (Henri), *Poésie sonore internationale II*, nouvelle version du livre de 1979, augmentée des recherches postérieures à 1980. Inédit.
- Henri Chopin, catalogue d'exposition par Nicholas Zurbrugg & Marlene Hall, Queensland (Australia), Queensland College of Art Gallery, Griffith University, 1992.
- Henri Chopin. *Revue OU. Collection OU*, catalogue d'exposition par Guy Schraenen, Bremen, Neues Museum Weserburg, 1993.
- CHRÉTIEN (Jean-Louis), *L'Effroi du beau*, Paris, Éditions du Cerf, 1987.
- CHRÉTIEN (Jean-Louis), *L'Inoubliable et l'Inespéré*, Paris, Desclée de Brouwer, 1991.
- CLAUDEL (Paul), *Réflexions sur la poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais », 1993.
- CLAYSEN (Jacques), entretien avec Christian Boltanski, in *Identité / identifications*.
- Cobra, catalogue d'exposition, Paris, Association française d'action artistique, 1983.
- COHEN (Ronny H.), « Ida Applebroog: Her Books », *The Print Collector's Newsletter*, vol. XV, n° 2, May/June 1984.
- COLLINS (James), « Narrative », in *Narrative Art*.
- COLONNA (Francesco), *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, Alde Manuce, 1499.
- COMPTON (Michael), « Marcel Broodthaers », in *Marcel Broodthaers*, 1980.
- Conceptual Art and Conceptual Aspects*, catalogue d'exposition par Donald Karshan, New York, New York Cultural Center, 1970.
- Conceptual Art: A Critical Anthology*, ed. by Alexander Alberro and Blake Stimson, Cambridge (MA) / London, the MIT Press, 1999.
- Concrete Poetry*, catalogue d'exposition, Vancouver, The Fine Arts Gallery, University of British Columbia, 1969.
- Contemporanea*, catalogue de l'exposition « Incontri internazionali d'arte » à Rome, Firenze, Centro Di, 1973.
- CONZEN (Ina), *Art Games. Die Schachteln der Fluxuskünstler*, Sohm Dossier 1, Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart; Köln, Oktagon Verlag, 1997.
- CONZEN (Ina), *Dieter Roth. Die Haut der Welt*, Sohm Dossier 2, Köln, Buchhandlung Walther König; Stuttgart, Staatsgalerie, 2000.
- COPLANS (John), « Concerning Various Small Fires. Edward Ruscha Discusses His Perplexing Publications », *Artforum*, vol. III, n° 5, February 1965.
- The Coracle. Coracle Press Gallery 1975-1987*, London, Coracle, 1989.
- CORBEL (Laurence), « Du white cube à la white box: Aspen, une revue à lire, à voir et à écouter », in *La Relation critique dans l'art contemporain: le discours de l'art*, thèse de doctorat de l'université de Paris I, inédite, 2010.
- Corps écrit*, n° 33 (« Le Livre »), Paris, Presses universitaires de France, 1990.
- Correspondence Art. Source Book for the Network of International Postal Art Activity*, ed. by Michael Crane & Mary Stofflet, San Francisco, Contemporary Arts Press, 1984.
- COSTA (Claudio), *Materiale e Metaforico. Sintomatologie sul work in regress*, Genova, Unimedia, 1979.
- COURTNEY (Cathy), *Private views & Other Containers: Artists Books Reviewed by Cathy Courtney for Art Monthly*, London, Estamp, 1992, 2nd enlarged edition 1995.
- CUTTS (Simon), *Some Forms of Availability: Critical Passages on The Book and Publication by Simon Cutts*, [New York], Granary Books; Cromford (G. B.), RGAP, 2007.
- CUTTS (Simon), *The Metaphor Books 1967-2009*, conférence, New York, 21 juillet 2009, <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Threads.php>.
- DACHY (Marc), *Journal du mouvement Dada 1915-1923*, Genève, Skira, 1989.
- DANTO (Arthur), *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Éditions du Seuil, 1989.
- Hanne Darboven, catalogue d'exposition, Münster, Westfälischer Kunstverein, 1971.
- DARBOVEN (Hanne), « Words », *Avalanche*, n° 4, Spring 1972.
- Daumenkino. The Flip Book Show*, Düsseldorf, Kunsthalle; Köln, Snoeck, 2005.
- DAVETAS (Démosthènes), MARCADÉ (Bernard), Jean Le Gac. *Le peintre blessé*, Paris, Galilée, 1988.
- De Bonnard à Baselitz. Estampes et livres d'artistes. Dix ans d'enrichissements du Cabinet des Estampes. 1978-1988*, inventaire par Françoise Woimant, Marie-Cécile Miessner et Anne Mæglin-Delcroix, Paris, Bibliothèque nationale, 1992.
- DEBORD (Guy), *La Société du spectacle*, Paris, Éditions Buchet-Chastel, 1967 (rééd. Gallimard, 1992).
- DE DECKER (Anny), « Exposition littéraire autour de Mallarmé: Marcel Broodthaers à la Deblieudebliou/s », in *Marcel Broodthaers*, 1991.
- DEITCHER (David), « Angola to Vietnam*: Eine ungewöhnliche Auswahl », in *Christopher Williams*.
- DELACROIX (Eugène), *Journal*, introduction et notes par André Joubin, préface par Hubert Damisch, Paris, Plon, 1980.
- DEMATTEIS (Liliana), MAFFEI (Giorgio), *Libri d'artista in Italia 1960-1998. Books by Artists in Italy 1960-1998*, Torino, Regione Piemonte, 1999.
- DENIZOT (René), « La limite du concept », *Opus international*, n° 17, avril 1970.
- DENIZOT (René), Barry (Robert), *It's about time. Il est temps*, Paris, Yvon Lambert, 1980.
- I Denti del drago. Le Trasformazioni della pagina et del libro nell'era post-gutenberghiana*, catalogue d'exposition par Daniela Palazzoli, Milano, l'Uomo et l'Arte, 1972.
- DERRIDA (Jacques), *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.
- DERRIDA (Jacques), *L'Écriture et la Différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.
- DERRIDA (Jacques), *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1978.
- DESCARTES (René), *Discours de la méthode*, introduction et notes par Étienne Gilson, Paris, Vrin, 1966.
- DESJARDIN (Arnaud), *The book on books on artists books*, [London], The Everyday Press, 2011.
- de vries (herman), *natural relations. eine skizze. katalog der sammlungen mit anmerkungen von herman de vries, hagen, karl ernst osthause museum; nürnberg. verlag für moderne kunst*, 1989.
- herman de vries. *meine poesie ist die welt, schweinfurt, städtische sammlungen; stuttgart, galerie d+c mueller roth*, 1993.
- de vries (herman), *to be. texte – textarbeiten – textbilder*, stuttgart, cantz, 1995.
- herman de vries. *les choses mêmes*, catalogue d'exposition par Nadine Gomez-Passamar, Digne, Réserve géologique de Haute-Provence et Musée départemental pour la RMN, coll. « reConnaître », 2001.
- herman de vries. *les livres et les publications. catalogue raisonné*, Saint-Yrieix, Centre des livres d'artistes, 2005.
- DEWEY (John), *Art as Experience* (1934), New York, Perigee Books, 1980. Trad. fr. sous la direction de Jean-Pierre Cometti: *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2010.

- DIACONO (Mario), « Macroscrittura, Microvisione. Cronideologia dell'iconizzazione del verbale – Macroscript, Microvision. Chrono-Ideology of the Iconization of the Verbal », in *Contemporanea*. DITTMAR (Rolf), « Bücher », catalogue de *Documenta 6*, Band 3, Kassel, Paul Dierichs K. G. and C°, 1977.
- Documenta 5*, catalogue d'exposition, Kassel, Documenta GmbH et Bertelsmann GmbH, 1972.
- La Donation Vicky Rémy*, catalogue d'exposition par Bernard Ceysson et Jacques Beaufret, Saint-Étienne, musée d'Art moderne, 1993.
- DONGUY (Jacques), *Le Geste a la parole*, Paris, Thierry Agullo, 1981.
- DONGUY (Jacques), « Entretien avec Julien Blaine et Jean-François Bory », in *Poésure et Peinture*.
- DONGUY (Jacques), « Entretien avec Augusto de Campos », in *Poésure et Peinture*.
- DONGUY (Jacques), « Entretien avec Haroldo de Campos », in *Poésure et Peinture*.
- DONGUY (Jacques), « Entretien avec Henri Chopin », in *Poésure et Peinture*.
- DONGUY (Jacques), « Entretien avec Eugen Gomringer », in *Poésure et Peinture*.
- DONGUY (Jacques), « Entretien avec Bernard Heidsieck », in *Poésure et Peinture*.
- DONGUY (Jacques), « Entretien avec Dick Higgins », in *Poésure et Peinture*.
- DONGUY (Jacques), « Entretien avec Daniel Spoerri », in *Poésure et Peinture*.
- DONGUY (Jacques), *Poésies expérimentales. Zone numérique (1953-2007)*, Dijon, Les presses du réel/A.D.L.M., 2007.
- DOUGLAS (Helen), STOKES (Telfer), « The Two I's Within the We », *JAB. The journal of Artists' Books*, n° 3, 1995.
- « Peter Downsbrough : une présence discrète », entretien de Peter Downsbrough avec Patrick Bougelet, Denis-Laurent Bouyer et Yves Brochard pour la revue *SANS TITRE* (n° 10, 1990), repris dans *Un mobile home dans le désert*.
- Peter Downsbrough. Books. Bücher*, catalogue d'exposition par Guy Schraenen, Bremen, Neues Museum Weserburg, 1993.
- Peter Downsbrough. Position*, catalogue d'exposition, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts & Argos Éditions; Mouans-Sartoux, Espace de l'art concret; Lodz, Museum Sztuki; Genève, Musée d'art moderne et contemporain, 2003.
- Peter Downsbrough – The Book(s)*, catalogue raisonné par Moritz Küng, texte d'Ira G. Wool, Ostfildern, Hatje Cantz, 2011.
- DRATHEN (Doris von), « Der Clown als schlechter Prediger », Gespräch mit Christian Boltanski, in *Christian Boltanski. Inventar*.
- DREHER (Thomas), « Art & Language », *Artefactum*, avril-mai 1989.
- DREW (Nancy), « John Baldessari: An Interview », in *John Baldessari*, 1981.
- DRUCKER (Johanna), « Offset Printing as a Creative Medium », in *Offset: Artists' Books and Prints*.
- DRUCKER (Johanna), *The Century of Artists' Books*, New York, Granary Books, 1995 (rééd. 2004).
- DUCHAMP (Marcel), *Duchamp du signe. Écrits*, édition établie par Michel Sanouillet, Paris, Flammarion, 1976.
- Gérard Duchêne, *Les livres*, Domart-en-Ponthieu (Somme), Maison du livre d'art contemporain, 1992.
- DUFRENNE (Mikel), *Art et Politique*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1974.
- DUGAN (Thomas), « Moves and Changes. An Interview with Telfer Stokes », *Afterimage*, vol. X, n° 3, October 1982.
- Du mot à l'image & du son au mot. Théories, manifestes, documents, une anthologie de 1897 à 2005*, dir. Jacinto Lageira, Marseille, Le mot et le reste, coll. « Formes », 2006.
- DUSTIN (Jo), « L'Exception amuse la règle », in *Bernard Villers. Un peu, beaucoup...*
- ECO (Umberto), « Le zen et l'Occident » (1962), trad. Dominique Férault, *Revue d'esthétique*, n° 44.
- EDGAR (Anne), « A Conversation with Printed Matter », *Afterimage*, vol. XII, n° 6, 1985.
- EHRENBERG (Felipe), LARA (Magali), CADENA (Javier), « Independent Publishing in Mexico », in *Artists' Books: A Critical Anthology and Source Book*.
- ERIKSSON (Leif), « Artists' books – The Page as Alternative Space and Carl Fredrik Reuterswärd », in « *Style is Fraud* : Carl Fredrik Reuterswärd, [s. l., Suède], Arena, [2003].
- Esprit*, n° 179 (« La crise de l'art contemporain »), février 1992.
- Esprit*, n° 185 (« L'art contemporain contre l'art moderne ? »), octobre 1992.
- L'Esprit Fluxus*, trad. fr. par Pierre Rouve du catalogue d'exposition *In the Spirit of Fluxus*, Marseille, Musées de Marseille, 1995.
- ÉTIEMBLE, article « Écriture », in *Encyclopædia Universalis*, tome V, Paris, Encyclopædia Universalis, 1977.
- Et tous ils changent le monde*, catalogue d'exposition, Lyon, II^e Biennale d'art contemporain, 1993.
- Extra Art: A Survey of Artists' Ephemera 1960-1999*, catalogue d'exposition par Steven Leiber, San Francisco, CCAC; Santa Monica, Smart Art Press, 2001.
- Eye on Europe: Prints, Books & Multiples 1960 to now*, catalogue d'exposition par Barbara Wye & Wendy Weitman, New York, The Museum of Modern Art, 2006.
- FABRE (Gladys C.), *Abstraction-Création*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris; Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1978.
- Faire semblant*, catalogue d'exposition, Grenoble, Musée de peinture, 1982.
- FARGE (Arlette), *Le Goût de l'archive* (1989), Paris, Seuil, coll. « Points », 1997.
- FEELISCH (Wolfgang), « Zeitkunst im Haushalt. Time Art in the Household », in *Multiples. Ein Versuch die Entwicklung des Auflagenobjektes darzustellen*.
- FEHR (Michael), « ... diese sätze überwinden. zur künstlerischen arbeit von herman de vries », in *herman de vries, natural relations. eine skizze*. Hans-Peter Feldmann. *Bücher*, Bremen, Neues Museum Weserburg, 1999.
- Hans-Peter Feldmann, catalogue d'exposition par Helena Tatay, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies; Paris, Centre national de la photographie; Winterthur, Fotomuseum; Köln, Museum Ludwig, 2001.
- Fiction? Non-Fiction?*, catalogue raisonné des livres de Jean-Michel Alberola, Jean Charles Blanc, Christophe Boutin, Claude Closky, Jean Le Gac, Roberto Martinez, Annette Messager, Jean-Michel Othoniel, préface d'Anne Moeglin-Delcroix, Paris, Éditions Florence Loewy, 1995.
- FILLIOU (Robert), « A proposition, a Problem, a Danger and a Hunch », in *Manifestos*, New York, Something Else Press, coll. « A Great Bear Pamphlet », 1966.
- Robert Filliou [sic], catalogue d'exposition, Hannover, Sprengel-Museum; Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris; Bern, Kunsthalle, 1984.
- Robert Filliou, Bruxelles/Hamburg/Paris, Lebeer Hossmann, 1990.
- Robert Filliou, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1991.
- FILLIOU (Robert), *Théâtre incomplet (AAREVUE 1969-1987)*, [Bruxelles], small noise n° 1, 1999.
- Robert Filliou. *Éditions et Multiples*, catalogue raisonné par Sylvie Jouval, Dijon, Les presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2003.
- FINK (Eugen), *Le Jeu comme symbole du monde*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1966.

- FINLAY (Ian Hamilton), Lettre à Pierre Garnier, 17 septembre 1963, in *Poésure et Peinture*.
- Ian Hamilton Finlay, catalogue d'exposition, Edinburgh, Scottish National Gallery of Modern art; Stirling, University of Stirling/ The MacRobert Centre; Newcastle, The Laing Art Gallery, 1972.
- Ian Hamilton Finlay, catalogue d'exposition à la Serpentine Gallery, London, The Arts Council of Great Britain, 1977.
- Ian Hamilton Finlay & The Wild Hawthorn Press: *A Catalogue Raisonné. 1958-1990*, Edinburgh, Graeme Murray, 1990.
- The Ian Hamilton Finlay Printed Archive, Richmond, The Worthington Miro Archive Ltd, 1994.
- Ian Hamilton Finlay. Interview by Euan McArthur & Alan Woods, *Transcript*, vol. II, n° 1, [1996].
- FISCHER (Hervé), *Art et Communication marginale. Tampons d'artistes*, Balland, Paris, 1974.
- FISCHER (Konrad), « Konrad Fischer interviewed by Georg Jappe », *Studio International*, vol. CLXXXI, n° 930, February 1971.
- Fluxus dixit, une anthologie, vol. I, textes réunis et présentés par Nicolas Feuillie, Dijon, Les presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2002.
- Fluxus etc., The Gilbert and Lila Silverman Collection, catalogue d'exposition par Jon Hendricks, [Detroit], Cranbrook Academy of Art Museum, 1981.
- Fluxus etc. Addenda I, The Gilbert and Lila Silverman Collection, catalogue d'exposition par Jon Hendricks, New York, Ink &, 1983.
- Fluxus subjektiv, catalogue d'exposition, Wien, Galerie Krinzinger, 1990.
- Fluxus Virus 1962-1992, Köln, Galerie Schuppenhauer, 1992.
- FONTANIER (Pierre), *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968.
- FORMIS (Barbara), « Le pouvoir de la syntaxe: Yvonne Rainer et Ludwig Wittgenstein philosophe », *Revue d'esthétique*, n° 44.
- FOUCAULT (Michel), « Qu'est-ce qu'un auteur? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, juillet-septembre 1969. Repris dans Michel Foucault, *Dits et Écrits*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994.
- FOUCAULT (Michel), *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- FRANCLIN (Catherine), *Jean Le Gac*, Paris, Art Press / Flammarion, 1984.
- FRANK (Peter), « Documenta's Book Policy », *Art-Rite*, n° 14, 1977.
- FRANK (Peter), *Something Else Press*, A Documenttext Publication, [s. l.], McPherson & Company, 1983.
- FRANK (Peter), introduction à *Words & Images: A Contemporary Artists' Book Exhibition*.
- FREEMAN (Brad), « Rambling Rant: Travels, Video, Typophiles... Books? », *JAB. The Journal of Artists' Books*, n° 4, 1995.
- FRIEDMAN (Ken), « The Birth of Fluxus. Die Geburt des Fluxus », in *Fluxus subjektiv*.
- FURLONG (Cindy), « Circumstantial Evidence », *Afterimage*, vol. VIII, n° 10, May 1981.
- FUSCO (Maria), « Publish and Be Damned », *Art Monthly*, n° 2, 2007.
- GARNIER (Pierre), « Manifeste pour une poésie visuelle et phonique », *Les Lettres*, n° 29, 1963.
- GARNIER (Pierre), *Spatialisme et Poésie concrète*, Paris, Gallimard, 1968.
- GAUDIBERT (Pierre), *Action culturelle intégration et/ou subversion*, Tournai, Casterman, coll. « Mutations. Orientations », 1972.
- General Idea. Editions 1967-1995, ed. by Barbara Fischer, Mississauga, Blackwood Gallery, University of Toronto at Mississauga (Ontario), 2003.
- GENETTE (Gérard), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- GENETTE (Gérard), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points/Essais », 1992.
- GENETTE (Gérard) (dir.), *Esthétique et Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1992.
- GERZ (Jochen) et al., propos recueillis par Jaime Poniachik et Rose Kenig, *Agentzia*, n° 11-12, 1969.
- GERZ (Jochen), « Nous n'avons pas beaucoup parlé ensemble mais aussi, comme cela, il a trouvé, je crois, ce qui s'est passé plutôt normal », entretien avec Béatrice Parent, *Chorus*, n° 10, 1973 (repris de *Kunstnachrichten* 9/3, Luzern, 1972).
- Jochen Gerz. *Les Pièces*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris; Saint-Étienne, musée d'Art et d'Industrie, 1975.
- Jochen Gerz. *Foto / Texte 1975-1978*, catalogue d'exposition, Hannover, Kestner-Gesellschaft, 1978.
- Jochen Gerz. *Kulchur Piece n. 5. Come on Over to the Dark Side*, catalogue d'exposition, Luzern, Kunstmuseum, 1979.
- Jochen Gerz. *Von der Kunst*, catalogue d'exposition, Dudweiler, AQ, 1985.
- Jochen Gerz. *Dimanche, tous les jours dimanche 1981*, catalogue d'exposition, Troyes, association Passages, 1986.
- Gerz. *Œuvres sur papier photographique 1983-1986*, catalogue d'exposition, Calais, musée des Beaux-Arts, 1986.
- GERZ (Jochen), *De l'art. Textes depuis 1969*, trad. Jean-Claude Walfisz, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1994.
- GETTE (Paul-Armand), *De quelques lisières. Prolégomènes à un essai de définition de la notion d'écotone*, Paris, Cheval d'attaque, 1977.
- Paul-Armand Gette. *Arbeiten 1959-1979*, catalogue d'exposition, München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1979.
- Paul-Armand Gette. *Perturbation*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1983.
- Paul-Armand Gette. *Printed Matters 1945-1993*, Versuch eines Catalogue Raisonné, Neckargemünd, Paule-Léon Bisson-Millet, 1993.
- GEVER (Martha), « Art is an Excuse. An Interview with Felipe Ehrenberg », *Afterimage*, vol. X, n° 9, April 1983.
- GIBBS (Michael), *Deciphering America: A Travelling Collection Assembled by Michael Gibbs*, Amsterdam, Kontexts Publications, 1978.
- GIBBS (Michael), [recension de] Liz Kotz, *Words to Be Looked At, Art Monthly*, n° 324, March 2009.
- GIEDION (Siegfried), *La Mécanisation au pouvoir*, trad. Paule Guivarch, Paris, Denoël-Gonthier, coll. « Médiations », 1983.
- GILBERT & GEORGE, « Gilbert & George. Art for All », entretien avec Irmeline Lebeer, *Art Press*, n° 47, avril 1981.
- GILBERT & GEORGE, « Ce que notre art signifie », in *The Charcoal on Paper: Sculptures 1970-1974*, catalogue d'exposition, Bordeaux, CAPC musée d'Art contemporain, 1986.
- GILMOUR (Pat), « Marcel Broodthaers », in *Marcel Broodthaers: Books, Editions, Films*.
- GIROUD (Michel), « Gette. Introduction à une monadologie », *L'Art vivant*, n° 52, octobre 1974.
- GLASMEIER (Michael), « Textkörper und Körpertext », in *Sound POESIE Sonore*, Bernard Heidsieck, Emmett Williams, Berlin, NAU, 1991.
- GOODMAN (Marian), LORING (John), « Erfinden ist göttlich, vervielfältigen ist menschlich. To Create Is Divine, To Multiply is Human », *Multiples. Ein Versuch die Entwicklung des Auflagenobjektes darzustellen*.
- GOMRINGER (Eugen), *The Book of Hours and Constellations*, trad. Jerome Rothenberg, New York / Villefranche-sur-mer / Frankfurt am Main, Something Else Press, 1968.
- GOMRINGER (Eugen), « Konkrete Poesie. Von der ersten Stunde bis zur weltweiten Entwicklung », in *Buchstäblich Nürnberger wörtliche Tage*.
- GOMRINGER (Eugen), *Constellations et Poèmes concrets*, trad. Vincent Barras, Genève, Héros-Limite, 2005.
- GRAF (Urs und Rös), « herman de vries... to be all ways to be... », *Museum journal*, English edition, n° 6, Amsterdam, February 1976.
- GRAHAM (Dan), « Muybridge Moments », *Arts*, February 1967.

- GRAHAM (Dan), « The Book as Object », *Arts Magazine*, vol. XLI, n° 8, Summer 1967 (repris en allemand sous le titre « Das Buch als Objekt », *Interfunktionen*, n° 11, 1974).
- GRAHAM (Dan), « Performance as a Perceptual Process », *Interfunktionen*, n° 7, 1971.
- GRAHAM (Dan), *Textes*, trad. Béatrice Conrad-Eybesfeld & Fernand Spillemaeckers, Bruxelles, Galerie 17 / Daled, 1974.
- GRAHAM (Dan), « My Works for Magazine Pages. "A History of Conceptual Art" », in *Dan Graham*, Perth, Art Gallery of Western Australia, 1985. Trad. fr.: « Mes œuvres pour pages de magazines. "Une histoire de l'art conceptuel" », in *Dan Graham, Ma position. Écrits sur mes œuvres*.
- GRAHAM (Dan), *For Publication*, Los Angeles, Otis Art Institute, 1975. Rééd. New York, Marian Goodman Gallery, 1991.
- GRAHAM (Dan), *Ma position. Écrits sur mes œuvres*, trad. Sylvie Talabardon, Villeurbanne, Le nouveau musée / Institut, Les presses du réel, 1992.
- Dan Graham. Œuvres 1965-2000*, catalogue d'exposition, Paris, Paris-Musées, 2001.
- Rodney Graham*, catalogue d'exposition, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 1988.
- Rodney Graham*, catalogue d'exposition, Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum, 1989.
- Rodney Graham. Parsifal*, catalogue d'exposition, Köln, Galerie Johnen & Schüttle, 1990.
- GRASSKAMP (Walter), « Les artistes et les autres collectionneurs. Artists and Other Collectors », in *Museums by Artists*.
- GREENBERG (Clement), *Art et Culture*, trad. Ann Hindry, Paris, Macula, 1988.
- GROOVER (Jan), « The medium Is the Use », *Artforum*, vol. XII, n° 3, November 1973.
- GUEST (Tim), Celant (Germano), *Books by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1981.
- GUMPERT (Lynn), « The Life and Death of Christian Boltanski », in *Christian Boltanski: Lessons of Darkness*.
- GUNTHER (André), « Le texte fait figure », *Artstudio*, n° 15 (« L'art et les mots »), hiver 1989.
- HANDING (Mary), « Entretien avec Annette Messager », in *Die Fortsetzung Romane. The Serials. Les Feuilletons*, catalogue d'exposition, Köln, Rheinland-Verlag, 1978.
- Happening & Fluxus*, Materialien zusammengestellt von H. Sohm, Köln, Kölnischer Kunstverein, 1970.
- HANSEN (Al), *A Primer of Happenings & Time / Space Art*, New York/Paris/Cologne, Something Else Press, 1965.
- HEGEL (Georg Wilhelm Friedrich), *Esthétique*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1979.
- HEIDSIECK (Bernard), *Poésie action. Poésie sonore 1955-1975*, Paris, Atelier Annick Lemoine, 1976.
- HENDRICKS (Jon), *Fluxus Codex*, Detroit, The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection; New York, Harry N. Abrams Inc., 1988.
- HENRY (Gerrit), « John Baldessari, Gentleman », *The Print Collector's Newsletter*, May-June 1989.
- HERLIN (Jean-Noël), « Junk Mail Mon Amour », *Art on Paper*, vol. XII, n° 1, September-October 2007.
- HIGGINS (Dick), *Postface*, New York, Something Else Press, 1964. Trad. fr.: *Postface. Un journal critique de l'avant-garde*, trad. Nicolas Feuillie, [Dijon], Les presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2006.
- HIGGINS (Dick), « The Publisher's Foreword », in Alison Knowles, Tomas Schmit, Benjamin Patterson, Philip Corner, *The Four Suits*, New York, Something Else Press, 1965.
- HIGGINS (Dick), « Intermedia », *The Something Else Newsletter*, vol. I, n° 1, February 1966.
- HIGGINS (Dick), « Intending », *The Something Else Newsletter*, vol. I, n° 3, April 1966.
- HIGGINS (Dick), « The Arts of the New Mentality », in catalogue des éditions Something Else Press, New York, 1967-1968.
- HIGGINS (Dick), « Structural Researches », *The Something Else Newsletter*, vol. I, n° 8, April 1968.
- HIGGINS (Dick), *foew&ombwhnw*, New York / Barton / Cologne, Something Else Press, 1969.
- HIGGINS (Dick), « Answers to Questions From Michael Gibbs », in Michael Gibbs, *Deciphering America*.
- HIGGINS (Dick), « A Preface », in *Artists' Books. A Critical Anthology and Source Book*.
- HIGGINS (Dick), « La Something Else Press », entretien avec Christian Xatrec, *Art Press*, n° 188, février 1994.
- HIGGINS (Hannah), *Fluxus Experience*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 2002.
- HOFMANNSTHAL (Hugo von), *La Lettre de Lord Chandos et Lettres du voyageur à son retour*, trad. Jean-Claude Schneider, Paris, Mercure de France, 1989.
- HONNEF (Klaus), *Concept Art*, Köln, Phaidon, 1971.
- Hors Limites. L'art et la vie 1952-1994*, catalogue d'exposition par Jean de Loisy, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1994.
- HUEBLER (Douglas), [sans titre], *VH 101*, n° 3, automne 1970.
- Douglas Huebler, « *Variable* », etc., catalogue d'exposition par Frédéric Paul, Limoges, FRAC Limousin, 1992.
- HUELSENBECK (Richard), *Dada Almanach*, New York, Something Else Press, 1966 (1^{re} éd. 1920).
- HUIZINGA (Johan), *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1988.
- HUSSERL (Edmund), *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures. Livre second, Recherches phénoménologiques pour la constitution*, trad. Éliane Escoubas, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1982.
- HUYSMANS (Joris-Karl), *L'Art moderne*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1975.
- HUYSMANS (Joris-Karl), *À rebours*, Paris, Garnier-Flammarion, 1978.
- Idea Art: A Critical Anthology*, ed. by Gregory Battcock, New York, E.P. Dutton, 1973.
- Identité / Identifications*, catalogue d'exposition, Bordeaux, CAPC musée d'Art contemporain, 1976.
- ILICH (D. Ivan), *Une société sans école*, trad. Gérard Durand, Paris, Éditions du Seuil, 1971.
- Information*, catalogue d'exposition par Kynaston L. McShine, New York, Museum of Modern Art, 1970.
- In Numbers: Serial Publications by Artists Since 1955*, ed. by Philip E. Aarons & Andrew Roth, research and entries by Victor Brand, [New York], PPP Editions in association with Andrew Roth Inc., 2009.
- Inserts*, catalogue d'exposition par Aurélie Noury, texte de Leszek Brogowski, *Sans niveau ni mètre*, n° 12, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2010.
- In the Spirit of Fluxus*, catalogue d'exposition, Minneapolis, Walker Art Center, 1993.
- ISER (Wolfgang), *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. Évelyne Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985.
- JABÈS (Edmond), *Le Livre des Questions*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1988 (tome I), 1989 (tome II).
- JACOB (Mary Jane), « introduction », in *Christian Boltanski: Lessons of Darkness*.

- JANICOT (Françoise), *Poésie en action*, Issy-les-Moulineaux, LOQUES / NèPE, 1984.
- JANKÉLEVITCH (Vladimir), *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- JAPPE (Georg), « Einige Erfahrungen mit Robert Filliou », in catalogue *Robert Filliou [sic]*, 1984.
- Jeux et Sports*, dir. Roger Caillois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967.
- JOCHIMSEN (Margarethe), « Le temps dans l'art d'aujourd'hui : entre la borne et l'infini », in *L'Art et le Temps. Regards sur la quatrième dimension*, catalogue d'exposition, Bruxelles, Société des expositions du Palais des beaux-arts, 1985.
- JUBERT (Roxane), *Graphisme, Typographie, Histoire*, Paris, Flammarion, 2005.
- JUDD (Donald), *Écrits 1963-1990*, trad. Annie Perez, Paris, Daniel Lelong, 1991.
- KANDINSKY (Wassily), *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, trad. Pierre Volboudt, Paris, Denoël / Gonthier, coll. « Médiations », 1971.
- KANT (Emmanuel), *Critique de la raison pure*, trad. A. Tremesaygues et B. Pacaud, Paris, Presses universitaires de France, 1968.
- KANT (Emmanuel), *Critique de la faculté de juger*, trad. Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1965.
- KAPROW (Allan), « The Legacy of Jackson Pollock », *Art News*, vol. LVII, n° 6, 1958.
- KAPROW (Allan), *Essays on the Blurring of Art and Life*, ed. by Jeff Kelley, Berkeley, University of California Press, 1993. Trad. fr.: *L'Art et la Vie confondus*, textes réunis par Jeff Kelley et traduits par Jacques Donguy, Paris, Centre Georges-Pompidou, coll. « Supplémentaires », 1996.
- KARSHAN (Donald), « The Seventies: Post-Object Art », *Studio International*, vol. CLXXX, n° 925, September 1970.
- KATZ (Vincent), « interview with Tom Phillips », *The Print Collector's Newsletter*, May-June 1984.
- KELLEIN (Thomas), *Fröhliche Wissenschaft. Das Archiv Sohm*, Stuttgart, Staatsgalerie, 1987.
- KELLEIN (Thomas), *The Dream of Fluxus. George Maciunas: An Artist's Biography*, London / Bangkok, Edition Hansjörg Mayer, 2007.
- KELLEY (Jeff), *Childsplay: The Art of Allan Kaprow*, with a foreword by David Antin, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 2004.
- KERN (Hermann), « Buchwerke. Hinweis auf die Arbeiten von Barbara Schmidt-Heins und Gabriele Schmidt-Heins », in *Barbara Schmidt-Heins, Gabriele Schmidt-Heins. Buchwerke. Original-Bücher 1972 bis 1976. Klankteksten,? Konkrete poëzie, Visuele teksten. Sound texts,? Concrete Poetry, Visual Texts. Akustische Texte,? Konkrete Poesie, Visuele Texte*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1970.
- KLEE (Paul), *Théorie de l'art moderne*, trad. Pierre-Henri Gonthier, Paris, Denoël-Gonthier, coll. « Médiations », 1971.
- KLEIN (Yves), *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, édition établie par Marie-Anne Sichère et Didier Semin, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2003.
- KLOSSOWSKI (Pierre), *Les Lois de l'hospitalité*, Paris, Gallimard, 1965.
- KLUUSER (Schellmann), « Fragen an Joseph Beuys », in *Multiplies. Ein Versuch die Entwicklung des Auflagenobjektes darzustellen*.
- KNAPSTEIN (Gabriele), *George Brecht: Events*, Berlin, Wiens Verlag, 1999.
- Konzeption – Conception*, catalogue d'exposition par Rolf Wedewer et Konrad Fischer, Leverkusen, Städtisches Museum, 1969.
- « Konzept »-Kunst, catalogue d'exposition par Konrad Fischer et Zdenek Felix, Basel, Kunstmuseum, 1972.
- Arthur Köpcke, *begreifen, erleben. Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Barbara Wien, Berlin, Wiens Verlag, 1994.
- KOSTELANETZ (Richard), « On Book Art », *Leonardo*, vol. XII, n° 1, 1979.
- KOTZ (Liz), *Words to Be Looked At: Language in 1960s Art*, Cambridge (MA) / London (GB), The MIT Press, 2007.
- KOSUTH (Joseph) [sous le pseudonyme d'Arthur Rose], « Four Interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner », *Arts Magazine*, vol. XLIII, n° 4, February 1969.
- KOSUTH (Joseph), « Art After Philosophy », *Studio International*, vol. XLVIII, n° 915, 916 et 917, October, November, December 1969.
- KOSUTH (Joseph), *Teksten / Textes*, Anvers, Internationaal Cultureel Centrum, 1976 (repris dans *Art After Philosophy and After: Collected Writings 1966-1990*).
- KOSUTH (Joseph), *Interviews*, Stuttgart, Patricia Schwarz, 1989.
- KOSUTH (Joseph), *Art After Philosophy and After: Collected Writings 1966-1990* (1991), ed. by Gabriele Guercio, Cambridge (MA) / London, The MIT Press, 1993.
- KOZLOFF (Max), « The Trouble with Art-as-Idea », *Artforum*, September 1972.
- KRAUSS (Rosalind), « A View of Modernism », *Artforum*, September 1972. Trad. fr.: « Un regard sur le modernisme », in Rosalind Krauss, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. Jean-Pierre Crique, Paris, Macula, 1993.
- KROMANN (Thomas Hvid), *Appropriating, System, Bogobjekt: Litterære afpersonaliseringsstrategier hos den danske tresseravantgarde 1964-1970*, PHD, Roskilde Universitet (Danemark), inédit, 2009.
- Künstlerbücher 1*, catalogue d'exposition, Krefelder Kunstmuseum, 1993.
- KUNZ (Martin), « Arbeiten aus verwandten Bereichen 1961-1979. Gespräch zwischen Martin Kunz und Jochen Gerz », in *Jochen Gerz. Kulchur Piece n. 5. Come on Over to the Dark Side*.
- LAMONI (Giulia), *Écrire le rythme vital. Une approche de l'œuvre scripto-visuelle d'Irma Blank*, thèse de doctorat de l'université Paris I, inédite, 2008.
- LASCAULT (Gilbert), « Livres dépravés », *Chroniques de l'art vivant*, n° 47 (« Biblioclastes... Bibliophiles »), mars 1974.
- LASCAULT (Gilbert), « Portraits de l'artiste en huissier et en clown », *L'Art vivant*, n° 52, octobre 1974.
- LASCAULT (Gilbert), « Inventaires de Boltanski », *xx^e siècle*, n° 43, décembre 1974.
- LASCAULT (Gilbert), « Onze figures de la mort », *Traverses*, n° 1 (« Lieux et Objets de la mort »), Paris, Éditions de Minuit, 1975.
- LASCAULT (Gilbert), « Paul-Armand Gette ou la pratique des lisières », *La Nouvelle Revue Française*, n° 296, 1^{er} septembre 1977.
- LASCAULT (Gilbert), « Boîtes en vrac », in *Boîtes*.
- LASCAULT (Gilbert), *Écrits timides sur le visible*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1979 (rééd. Paris, Armand Colin, coll. « U2 », 1992).
- LAUF (Cornelia), PHILLIPOT (Clive), *Artist/Author: Contemporary Artists' Books*, New York, Distributed Art Publishers & The American Federation of Arts, 1998.
- LEBEER (Irmeline), « Sol LeWitt », *Chroniques de l'art vivant*, n° 25, novembre 1971.
- LEBEER (Irmeline), « Hanne Darboven : le chiffre défonctionnalisé », *Chroniques de l'art vivant*, n° 28, mars 1972.
- LEBEER (Irmeline), « George Brecht » (entretien avec), *Chroniques de l'art vivant*, n° 39, mai 1973.
- LEBEER (Irmeline), « Le rouge aussi bien que le vert aussi bien que le jaune aussi bien que le bleu », entretien avec Lawrence Weiner, *L'Art vivant*, n° 45, décembre 1973-janvier 1974.
- LEBEER (Irmeline), « Dix mille francs de récompense », entretien avec Marcel Broodthaers, in *Marcel Broodthaers. Catalogue – Catalogus*.
- LEBEER (Irmeline), « Carl Andre » (entretien avec), *L'Art vivant*, n° 50, juin 1974.

- LEBEER (Irmeline), « Entretien entre Irmeline Lebeer et Christian Boltanski », in *Boltanski. Les Modèles. Cinq relations entre texte & image*.
 LEBEER (Irmeline), « Gilbert & George. Art for All », entretien, *Art Press*, n° 47, avril 1981.
 LEBEER (Irmeline), « Le voyage au pays des concombres », in *Robert Filliou*, 1984.
 LEBEER (Irmeline), « Robert Filliou ou l'art de rendre la vie plus intéressante que l'art », *Art Press*, n° 86, novembre 1984.
 LEBEER (Irmeline), *L'Art ? c'est une meilleure idée ! Entretiens 1972-1984*, introduction par Anne Mœglin-Delcroix, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Critiques d'art », 1997.
 LEBEER (Paul), « Le minimal art ou le rasoir d'Occam », *XX^e Siècle*, n° 41, décembre 1973.
 LEBENSZTEIN (Jean-Claude), « Note relative au Coup de dés », *Critique*, n° 397-398, juin-juillet 1980.
 LE GAC (Jean), « Entretien » par Nolwenn Chauvin, in *Livres d'enfances*.
 LEIBER (Steven), *Art Projects. Bulletin 1995*, catalogue de vente, San Francisco, Steven Leiber, 1995.
 LEIBNIZ (Gottfried Wilhelm), *La Monadologie*, édition annotée par Émile Boutroux, Paris, Delagrave, 1968.
 LEIBNIZ (Gottfried Wilhelm), *Essais de théodicée*, introduction par Jacques Brunschwig, Paris, Garnier-Flammarion, 1969.
 LEIRIS (Michel), *Fourbis (La Règle du jeu, II)*, Paris, Gallimard, 1955.
 LEMOINE (Serge), « Les formes et les sources dans l'art de Christian Boltanski », in *Boltanski*, 1984.
 LE NOUËNE (Patrick), entretien avec Jochen Gerz, in *Gerz. Œuvres sur papier photographique 1983-1986*.
 LESSING (Gotthold Ephraïm), *Laocoon*, textes réunis et présentés par J. Bialostocka, Paris, Hermann, coll. « Miroirs de l'art », 1964.
 LÉVI-STRAUSS (Claude), *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1955.
 LÉVI-STRAUSS (Claude), *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
 LÉVINAS (Emmanuel), *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence*, Paris, Le Livre de poche, 1990.
 LÉVINAS (Emmanuel), *Éthique et Infini*, dialogues avec Philippe Nêmo, Paris, Le Livre de poche, 1990.
 LÉVINAS (Emmanuel), « Éthique comme philosophie première », *Le Nouveau Commerce*, n° 84-85, 1992.
 LEWITT (Sol), « Paragraphs on Conceptual Art », *Artforum*, Summer 1967.
 LEWITT (Sol), « Sentences on Conceptual Art », 0-9, n° 5, January 1969 (repris dans *Art-Language*, vol. I, n° 1, May 1969).
 Sol LeWitt, catalogue d'exposition, Den Haag, Haags Gemeentemuseum, 1970.
 LEWITT (Sol), « Doing Wall Drawings », *Art Now*, vol. III, n° 2, June 1971.
 LEWITT (Sol), « Sol LeWitt. Textes inédits en français », *Chroniques de l'art vivant*, n° 25, novembre 1971.
 LEWITT (Sol), « Page Drawings », *Avalanche*, n° 4, Spring 1972.
 Sol LeWitt, catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 1978.
 LEWITT (Sol), *Isometric Drawings*, New York, Paula Cooper Gallery and John Weber Gallery, 1982.
 Sol LeWitt: *Wall Drawings 1968-1984*, catalogue d'exposition par Susanna Singer, Amsterdam, Stedelijk Museum; Eindhoven, Van Abbemuseum; Hartford Ct., Wadsworth Atheneum, 1984.
 LEWITT (Sol), *Piramidi*, Torino, Marco Noire, 1986.
 LEWITT (Sol), *Gekippte Formen*, Münster, Westfälischer Kunstverein, 1987.
 Sol LeWitt: *Books, 1966-1990*, Frankfurt am Main, Portikus; Köln, Buchhandlung Walther König, 1990.
 Sol LeWitt. *Système in Buchform*, catalogue d'exposition par Guy Schraenen, Bremen, Neues Museum Weserburg, 1994.
 Sol LeWitt: *100 Views*, ed. by Susan Cross & Denise Markonish, North Adams (MA), MASS MoCA; New Haven, Yale University Press, 2009.
 « Libri e dischi d'artista / Artists' Books and Records », catalogue d'exposition par Yvon Lambert & Michel Claura, in *Contemporanea*, Firenze, Centro Di, 1973.
Il Libro d'artista, a cura di Giorgio Maffei, Milano, Sylvestre Bonnard, 2003.
 « Il libro come luogo di ricerca », catalogue d'exposition par Daniela Palazzoli & Renato Barilli, in XXXVI Biennale di Venezia, Esposizione internazionale d'arte, vol. I, Venezia, 1972.
Libros de artista. Artists' Books. Ulises Carrión: Mundos personales o estrategias culturales? Ulises Carrión: Personal Worlds or Cultural Strategies?, ed. by Martha Hellion, [s. l. Mexique], Turner, 2003. 2 volumes.
 LINKER (Kate), « The Artist's Book as an Alternative Space », *Studio International*, vol. CXCIV, n° 990, 1980. Trad. fr.: « Le livre d'artiste comme espace alternatif », *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 2.
 LIPPARD (Lucy), « Homage to the Square », *Art in America*, July-August 1967.
 LIPPARD (Lucy), CHANDLER (John), « The Dematerialization of Art », *Art International*, February 1968.
 LIPPARD (Lucy), *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York, Praeger; London, Studio Vista, 1973 (rééd. Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1997).
 LIPPARD (Lucy), « Hanne Darboven Deep in Numbers », *Artforum*, october 1973 (repris en français sous le titre « Hanne Darboven : au plus profond des nombres » dans *Art conceptuel I*).
 LIPPARD (Lucy), « The Artist's Book Goes Public », *Art in America*, January-February 1977 (repris dans *Artists' Books: A Critical Anthology and Source Book*).
 LIPPARD (Lucy), « The Structures, the Structures and the Wall Drawings, the Structures and the Wall Drawings and the Books », in *Sol LeWitt*, 1978.
 LIPPARD (Lucy), « Escape Attempts », préface à la réédition de *Six Years*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1997.
 LIPPARD (Lucy), « Double Spread », in *Put About: A Critical Anthology on Independent Publishing*, ed. by Maria Fusco with Ian Hunt, London, Book Works, 2004.
 LIPPERT (Werner), Hans-Peter Feldmann / *Das Museum im Kopf*, Köln, Buchhandlung Walther König, 1989.
 LIPPERT (Werner), « Various Small Fires in the Gutenberg Galaxy », *Parkett*, n° 22, 1989.
 LISTA (Giovanni), *Le Livre futuriste*, Modena, Panini, 1984.
Le Livre et l'Artiste, catalogue d'exposition par Antoine Coron, Paris, Bibliothèque nationale, 1977.
Le Livre et l'Artiste, dir. Yves Jolivet, Marseille, Le mot et le reste, 2007.
Livres d'artistes de « Collectif Génération », [s. l.], AFAA / Générations, 1991.
Livres d'artistes. L'invention d'un genre, catalogue d'exposition par Anne Mœglin-Delcroix et Marie-Cécile Miessner, Bibliothèque nationale de France, 1997.
Livres d'artistes. Réponses à la question « Dis-moi ce que tu lis », dir. Anne Mœglin-Delcroix, Saint-Yrieix-La-Perche, Pays-Paysage / Centre des livres d'artistes, 2001.
Livres d'enfances, catalogue d'exposition sous la direction de Monique Pauzat, Saint-Yrieix, Pays-Paysage, 1998.
Livres-Objets. Lumières du Soleil Noir, catalogue d'exposition, Uzerche, Pays-paysage; Paris, librairie Lécointre-Ozanne, 1991.
 LLOYD (Gary), « A Talk With Ed Ruscha », *The Dumb Ox*, n° 4 (« Artists' Books »), Spring 1977.
 LONG (Richard), *Twelve Works*, London, Coracle Press for Anthony d'Offay, 1981.
 LONG (Richard), *Mexico 1979*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1982.

- LONG (Richard), « Words After the Fact », in *Touchstone*, Bristol, Arnolfini, 1983.
- LONG (Richard), *Sixteen Works*, London, Anthony d'Offay Gallery, 1984.
- LONG (Richard), *Piedras*, Madrid, British Council / Ministerio de Cultura, 1986.
- Richard Long: *Heaven and Earth*, catalogue d'exposition par Clarie Wallis, London, Tate Publishing, 2009.
- LUBBERS (Frank), « The Subjectivity of the Object », in *Rodney Graham*, 1989.
- LUBBOCK (Tom), « Artists brought to book », *The Independent*, April 14, 2008.
- LYOTARD (Jean-François), « La confession coupée », in *Butor*, actes du Colloque de Cerisy, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1974 (première publication partielle sous le titre « Biblioclastes », *Chroniques de l'art vivant*, n° 47 [« Biblioclastes... Bibliophiles »], mars 1974).
- LYOTARD (Jean-François), *La Condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- MACDONALD (Scott), « ALL HAN ZON DEK! », *Afterimage*, vol. XII, n° 6, January 1985.
- MACIUNAS (George), « Neo-Dada in the United States », in Jon Hendricks, *Fluxus Codex*.
- MAC LOW (Jackson), « Wie George Maciunas die New Yorker Avantgarde kennenlernte », in *1962 Wiesbaden FLUXUS 1982*.
- MAFFEI (Giorgio), DE DONNO (Emanuele), *Sol LeWitt: Artists' Books*, Sant'Eraclio di Foligno (It.), VIAINDUSTRIÆ, 2009.
- MALDINEY (Henri), *L'Espace du livre*, Crest, La Sétérée, 1990.
- MALLARMÉ (Stéphane), *Correspondance I (1862-1871)*, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor et Jean-Pierre Richard, Paris, Gallimard, 1959.
- MALLARMÉ (Stéphane), *Œuvres complètes*, texte établi par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.
- MALLARMÉ (Stéphane), *Écrits sur le livre*, choix de textes établis par C. Romana et M. Valensi, préfacé par Henri Meschonnic, Paris, Éditions de L'Éclat, 1986.
- MALLARMÉ (Stéphane), *De la lettre au livre*, choix de textes introduits et commentés par Pierre-Henry Frangne, Marseille, Le mot et le reste, 2010.
- MARCUSE (Herbert), *Éros et Civilisation*, trad. J.-G. Nény et B. Fraenkel, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1963.
- MARCUSE (Herbert), *La Fin de l'utopie*, trad. L. Roskopf et L. Weibel, Neuchâtel / Paris, Delachaux / Niestlé; Paris, Éditions du Seuil, coll. « Combats », 1968.
- MARCUSE (Herbert), *L'Homme unidimensionnel*, trad. Monique Wittig, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1968.
- MARIN (Louis), *Utopiques: jeux d'espaces*, Paris, Éditions de Minuit, 1973.
- MARIN (Louis), « Mimésis et description, ou de la curiosité à la méthode de l'âge de Montaigne à celui de Descartes », in *De la représentation*, Paris, Hautes Études / Gallimard / Seuil, 1994.
- MARION (Jean-Luc), *La Croisée du visible*, Paris, Éditions de La Différence, 1991. Rééd. Paris, PUF, 1996.
- MARSH (Georgia), « The White and the Black: An Interview with Christian Boltanski », *Parkett*, n° 22, 1989.
- MARTIN (Henry), *An Introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire*, Milano, Multhipla, 1978.
- MATISSE (Henri), *Écrits et Propos sur l'art*, texte établi par Dominique Fourcade, Paris, Hermann, 1972.
- MATTHIES (Jochen), « Entretien avec Robert Barry », *Revue d'esthétique*, n° 44.
- MAYOR (David), « Bookart Hermetics », in *Artists' Bookworks*.
- MCLUHAN (Marshall), *La Galaxie Gutenberg*, trad. Jean Paré, Paris, Marne, 1967 (1^{re} éd. 1962).
- MCLUHAN (Marshall), *Verbi-Voco-Visual Explorations*, New York, Something Else Press, 1967.
- MCLUHAN (Marshall), FLORE (Quentin), *Message et Massage*, trad. Thérèse Lauriol, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1968 (1^{re} éd. 1967).
- MCLUHAN (Marshall), *Pour comprendre les médias*, trad. Jean Paré, Paris, Mame / Éditions du Seuil, 1977 (1^{re} éd. 1964).
- MERLEAU-PONTY (Maurice), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1985.
- MERLEAU-PONTY (Maurice), « Le langage indirect et les voix du silence », in *Signes*, Paris, Gallimard, 1985.
- MERLEAU-PONTY (Maurice), *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1973.
- MERLEAU-PONTY (Maurice), *Le Visible et l'Invisible*, texte établi par Claude Lefort, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1988.
- MERZ (Mario), « Interview de Mario Merz par Jean-Christophe Ammann et Suzanne Pagé », Paris, février 1981, in *Mario Merz*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris; Basel, Kunsthalle, 1981.
- MERZ (Mario), *Voglio fare subito un libro*, Aarau / Frankfurt / Salzburg, Sauerländer, 1985. Trad. fr.: *Je veux faire un livre tout de suite*, trad. Alain Cueff, Villeurbanne, Art Édition, coll. « Écrits d'artistes du XX^e siècle », 1989).
- Annette Messenger collectionneuse, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1974.
- Annette Messenger. *Die Fortsetzung Romane. The Serials. Les Feuilletons*, catalogue d'exposition, Köln, Rheinland-Verlag, 1978.
- Annette Messenger, *comédie tragédie 1971-1989*, catalogue d'exposition, Grenoble, Musée, 1990.
- Annette Messenger. *Faire parade 1971-95*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1995.
- Annette Messenger. *Livres d'artistes et catalogues*, Paris, Archives Librairie Jean-Dominique Carré, [1995].
- METKEN (Günter), SCHNEEDE (Uwe), *Spurensicherung. Archäologie und Erinnerung*, catalogue d'exposition, Hamburg, Kunstverein; München, städtische Galerie im Lenbachhaus, 1974.
- METKEN (Günter), *Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbstforschung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst*, Köln, DuMont, 1977.
- METKEN (Günter), « "Lässt sich gar nichts aus der Welt schaffen?" ». *Bücher gegen Bücher*, in Jochen Gerz. *Foto / Texte 1975-1978*.
- METKEN (Günter), « Was wir brauchen sind Reliquien », in *Christian Boltanski. Inventar*.
- METKEN (Günter), « Christian Boltanski. Memento mori und Schattenspiel. Christian Boltanski. Memento mori and Shadow-Play », in *Les Suisses morts*, Frankfurt, Museum für moderne Kunst, 1991.
- MEYER (Ursula), « De-objectification of the Object », *Arts Magazine*, vol. XLIII, n° 8, Summer 1969.
- MEYER (Ursula), *Conceptual Art*, New York, E. P. Dutton, 1972.
- MICCINI (Eugenio), *Poesia e/o poesia. Situazione della poesia visiva italiana*, Brescia / Firenze, Sarmic, 1972.
- MILLER (John), « The Mnemonic Book: Ed Ruscha's Fugitive Publications », *Parkett*, n° 18, 1988.
- MILLET (Catherine), « L'art conceptuel comme sémiotique de l'art », *V H 101*, n° 3, 1970.
- MILLET (Catherine), « Entretien avec Art & Language », *Chroniques de l'art vivant*, n° 25, novembre 1971.
- MILLET (Catherine), *Textes sur l'art conceptuel*, Paris, Daniel Templon, 1972.
- Minimal Art. A Critical Anthology*, ed. by Gregory Battcock, New York, E. P. Dutton, 1968 (rééd. Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 1995).

- Minimalism*, catalogue d'exposition, Liverpool, Tate Gallery, 1989.
- Modern Painters and Sculptors as Illustrators*, catalogue d'exposition par Monroe Wheeler, New York, Museum of Modern Art, 1936.
- MÆGLIN-DELCROIX (Anne), *Livres d'artistes*, Paris, Herscher / Centre Georges-Pompidou, 1985.
- MÆGLIN-DELCROIX (Anne), « Rêves d'artiste : à propos des livres de Martine Aballéa », *Nouvelles de l'estampe*, n° 85, mars 1986.
- MÆGLIN-DELCROIX (Anne), « Les livres d'artistes », *Nouvelles de l'estampe*, n° 86, mai 1986.
- MÆGLIN-DELCROIX (Anne), « Ian Hamilton Finlay », *Nouvelles de l'estampe*, n° 94-95, octobre 1987.
- MÆGLIN-DELCROIX (Anne), « Livres d'artistes », *Nouvelles de l'estampe*, n° 103-104, mars-avril 1989.
- MÆGLIN-DELCROIX (Anne), « De quelques aspects leibniziens dans l'esthétique de Tom Phillips et des usages du livre qui s'ensuivent », in *Journées Tom Phillips. Le Livre d'artiste. Écritures et peintures*, Rouen, Fonds régional d'art contemporain de Haute-Normandie, 1990.
- MÆGLIN-DELCROIX (Anne), « Livres d'artistes », *Nouvelles de l'estampe*, n° 116, mai-juin 1991.
- MÆGLIN-DELCROIX (Anne), « Livres d'artistes et collection », *Nouvelles de l'estampe*, n° 118-119, octobre-novembre 1991 (version augmentée de « Het Kunstenaarsboek en de verzameling », in *Verzamelde Werken*, catalogue d'exposition par Johan Deumens, Groningen [Pays-Bas], Centrum Beeldende Kunst, 1991).
- MÆGLIN-DELCROIX (Anne), « Le profil mort de notre imperfection », *La Recherche photographique*, n° 1, décembre 1991.
- MÆGLIN-DELCROIX (Anne), « Qu'est-ce qu'un livre d'artiste ? », in *Biennale du livre d'artiste*, 1993.
- MÆGLIN-DELCROIX (Anne), « "Un produit de série qui soit de premier ordre" » in *1st Artist Book International*, catalogue du Salon ABI, Paris, ABI, 1994 (repris en anglais sous le titre : « "A Mass Produced Product of High Order" », *JAB. The Journal of Artists' Books*, n° 4, 1995).
- MÆGLIN-DELCROIX (Anne), « Du catalogue comme œuvre d'art et inversement », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 56-57 (« Du catalogue »), été-automne 1996.
- MÆGLIN-DELCROIX (Anne), « Une pédagogie de la libération », postface à Robert Filliou, *Enseigner et Apprendre, arts vivants*, trad. Juliane Régler & Christine Fondécave, Bruxelles, Archives Lebeer Hossmann, 1998.
- MÆGLIN-DELCROIX (Anne), « Les choses mêmes », préface à *herman de vries*, Arcueil, Anthèse, 2000.
- MÆGLIN-DELCROIX (Anne), *Little Books & Other Little Publications*, *Little Critic* n° 15, Ballybeg (Irlande), Coracle, 2001.
- MÆGLIN-DELCROIX (Anne), « Brûlots d'artistes. Agitation, provocation, réflexion dans les publications d'artistes depuis les années 60 », in *La Provocation, une dimension de l'art contemporain*, dir. Éric Darragon, Paris, Publications de la Sorbonne, 2004.
- MÆGLIN-DELCROIX (Anne), « au-delà du langage. beyond language. jenseits der sprache », in *herman de vries. les livres et les publications. catalogue raisonné*.
- MÆGLIN-DELCROIX (Anne), *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Marseille, Le mot et le reste, 2006 (rééd. 2008).
- MÆGLIN-DELCROIX (Anne), « L'écriture de l'art », in *Le Livre et l'Artiste*, Marseille, Le mot et le reste, 2007.
- MÆGLIN-DELCROIX (Anne), « L'artiste en archiviste », in *Cahiers de Mariemont* n° 35, « Art & Archives », Mariemont (Belgique), Musée royal, 2007. Repris dans une version remaniée sous le titre « L'artiste en archiviste dans le livre d'artiste : les termes d'un paradoxe », in Anne Bénichou (dir.), *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, [Dijon], Les Presses du réel, 2010.
- MÆGLIN-DELCROIX (Anne), « Proximité dans la distance. L'art et la nature chez herman de vries », essai introductif à *herman de vries*, Lyon, Fage ; Digne-les-Bains, musée Gassendi, 2009.
- MÆGLIN-DELCROIX (Anne), « Écritures de Claude Rutault », *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 7, Paris, Presses universitaires de France, 2011.
- MÆGLIN-DELCROIX (Anne), DEMATTEIS (Liliana), MAFFEI (Giorgio) RIMMAUDO (Annalisa), *Guardare, raccontare, pensare, conservare. Quattro percorsi del libro d'artista degli anni '60 ad oggi / Looking, Telling, Thinking, Collecting: Four directions of the artist's book from the Sixties to the present / Regarder, raconter, penser, conserver. Quatre parcours du livre d'artiste des années soixante à nos jours*, Mantova (Italie), Casa del Mantegna & Edizioni Corraini, 2004.
- MOLLET-VIÉVILLE (Ghislain), *Art minimal & conceptuel*, Genève, Skira, 1995.
- MOORE (Barbara), HENDRICKS (Jon), « The Page as Alternative Space 1950 to 1969 », in *Artists' Books: A Critical Anthology and Source Book*.
- MORGAN (Robert C.), « Systemic Books by Artists », in *Artists' Books: A Critical Anthology and Source Book*.
- MORGAN (Robert C.), « Robert Barry Return to the Visible », *Arts Magazine*, vol. LXII, n° 6, April 1988.
- MORGAN (Robert C.), « The Situation of Conceptual Art – The "January Show" and After », *Arts Magazine*, vol. LXIII, n° 6, February 1989.
- MORRIS (Robert), « Notes on Sculpture, part IV: Beyond Objects », *Artforum*, vol. VII, n° 8, April 1969.
- MORRIS (Robert), *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, Cambridge (MA) / London, The MIT Press ; New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1993.
- MORRISON (Gavin), « Interview with Hamish Fulton », in Hamish Fulton, *Wild Life: Walks in the Cairngorms*, Edinburgh, Pocketbooks / Morning Star Publications / Polygon / Edinburgh Printmakers ; Aberdeen, Peacock, 2000.
- Mostra di poesia concreta*, catalogue de la Biennale, Venezia, 1969.
- MOTHERWELL (Robert), *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, New York, Wittenborn-Schultz, 1951.
- Multiples: The First Decade*, catalogue d'exposition par John L. Tancock, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1971.
- Multiples. Ein Versuch die Entwicklung des Auflagenobjektes darzustellen. An Attempt to Present the Development of the Object Edition*, catalogue d'exposition, Berlin, Neue Berliner Kunstverein, 1974.
- Multiple World: An International Survey of Artists' Books*, catalogue d'exposition par Peter Frank & Judith Hoffberg, Atlanta, Atlanta College of Art Gallery, 1994.
- MUMFORD (Lewis), *Technique et Civilisation*, trad. Denise Moutonnier, Paris, Éditions du Seuil, 1950.
- Museums by Artists*, ed. by A.A. Bronson & Peggy Gale, Toronto, Art Metropole, 1983.
- NADER (Luiza), « Sprache, Wirklichkeit, Ironie. Die Künstlerbücher von Jaroslaw Kozłowski », in *Art after Conceptual Art*, edited by Alexander Alberro & Sabeth Buchmann, Wien, Generali Foundation ; Cambridge (MA), MIT Press, 2006.
- NAKAHARA (Yusuke), entretien avec Christian Boltanski, in *Christian Boltanski*, 1990.
- NANNUCCI (Maurizio), « Art in bookform / Book in artform », feuillet, Firenze, Zona Archives, 1988. Trad. fr.: « À propos des pratiques d'avant-garde. L'art sous forme de livre / Le livre sous forme artistique », *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 2.
- Maurizio Nannucci / Éditions*, catalogue raisonné par Anne Mæglin-Delcroix en collaboration avec Maurizio Nannucci, Paris, Bibliothèque nationale, 1994.

- Maurizio Nannucci. *Provisoire & Définitif 1964 / 1992*, catalogue d'exposition par Christian Bernard, Nice, Villa Arson ; Rouen, Fonds régional d'art contemporain, 1992.
- Narrative Art*, catalogue d'exposition, Bruxelles, Palais des beaux-arts, 1974.
- NEILL (Alexander Sutherland), *Libres Enfants de Summerhill*, trad. M. Laguillhomie, préface par Maud Mannoni, Paris, Éditions Maspero, 1970.
- NONAS (Richard), *Get Out, Stay Away, Come Back*, trad. Mathilde Bellaigue, [Dijon], Les presses du réel, 1995.
- Notes on Print: With and After Robert Morris*, catalogue d'exposition par Christophe Cherix, Genève, Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire, 1995.
- Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 2 (« Livres d'artistes. L'esprit de réseau »), dir. Leszek Brogowski & Anne Mœglin-Delcroix, Paris, Presses universitaires de France, 2008.
- Offset: Artists' Books and Prints*, catalogue d'exposition par Brad Freeman, New York, Interplanetary Productions, 1993.
- O'ROURKE (Karen), « The Artist's Book and Photography: The Example of Michael Snow's *Cover to Cover* », *Revue française d'études américaines*, n° 8, octobre 1979.
- OSTROW (Saul), « LeWitt's Conceptualism: Just Beneath the Surface », in *Sol LeWitt: 100 Views*.
- PACHT (Otto), *Questions de méthode en histoire de l'art*, trad. Jean Lacoste, Paris, Macula, 1994.
- PACQUEMENT (Alfred), « Films d'artistes », in *Septième Biennale de Paris*, catalogue d'exposition, Paris, 1971.
- PANOFKY (Erwin), « Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu » (1931), in *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, trad. sous la direction de Guy Ballangé, Paris, Éditions de Minuit, 1975.
- PAREYSON (Luigi), *Conversations sur l'esthétique*, trad. Gilles Tiberghien, Paris, Gallimard, 1992.
- PARR (Martin), BADGER (Gerry), « Appropriating Photography: The Artist's Photobook », in *The Photobook: A History*, London, Phaidon, 2006, vol. II.
- PARSY (Paul-Hervé), « Histoires de Filliou », in *Robert Filliou*, 1991.
- PASCAL (Blaise), « De l'esprit géométrique », in *Pensées et Opuscules*, édition établie par Léon Brunschvicg, Paris, Hachette, 1971.
- PAZ (Octavio), *L'Autre Voix. Poésie et fin de siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1992.
- PEIGNOT (Jérôme), *De l'écriture à la typographie*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1967.
- PEIGNOT (Jérôme), *Du calligramme*, Paris, Chêne, 1978.
- Les Peintres et les Livres*, [s. l.], ARPAP, 1990.
- PELZER (Birgit) « Les indices de l'échange », in *Marcel Broodthaers*, 1991.
- PERNECZKY (Géza), *A Háló. Alternatív művészeti áramlatok a folyóirat-kiadványaik tükrében 1968-1988*, Budapest, Héttorony Kiadó, 1991. Trad. fr. par Tibor Szendrei: *The Magazine Network. The Trends of Alternative Art in the Light of Their Periodicals*, Köln, Soft Geometry, 1993.
- PERREAULT (John), « Some Thoughts on Books as Art », in *Artists' Books*, Philadelphia, Moore College of Art, 1973.
- PERRIN (Peter), « Cover to Cover: A Book by Michael Snow », *Artscanada*, n° 208-209, October-November 1976.
- PEYRÉ (Yves), « La connivence agonale, digression sur le livre illustré », in *Biennale du livre d'artiste*, 1990.
- PEYRÉ (Yves), « Le livre illustré, tangible entrelacs des extrêmes », *Corps écrit*, n° 33, 1990 (repris dans *Les Peintres et les Livres*).
- PEYRÉ (Yves), *Peinture et Poésie. Le dialogue par le livre 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001.
- Phantomas*, n° 38-40 (« Poésie ouverte », Les soirées du Domaine poétique), Bruxelles, mai 1963.
- PHILLIPS (Tom), *Tom Phillips. Works. Texts. to 1974*, Stuttgart / London / Reykjavik, Hansjörg Mayer, 1975.
- PHILLPOT (Clive), « Book Art », *Studio International*, vol. CLXXXVI, n° 957, July-August 1973.
- PHILLPOT (Clive), « Book Art: Object and Image », in *Artists' Bookworks*.
- PHILLPOT (Clive), « Book Art Digressions », in *Artists' Books*, 1976.
- PHILLPOT (Clive), « Art Magazines and Magazine Art », *Artforum*, vol. XVIII, n° 6, February 1980.
- PHILLPOT (Clive), « Artists' Books », *Art Journal*, Spring 1980 (repris dans *Flue*, n° 1, September 1980).
- PHILLPOT (Clive), « Books, Book Objects, Bookworks, Artists' Books », *Artforum*, May 1982.
- PHILLPOT (Clive), « Some Contemporary Artists and Their Books », in *Artists' Books: A Critical Anthology and Source Book*.
- PHILLPOT (Clive), « Richard Long's Books & the Transmission of Sculptural Images », *The Print Collector's Newsletter*, September-October 1987.
- PHILLPOT (Clive), « Booktrek: the Next Frontier », in *Spring Catalogue*, catalogue de Printed Matter Bookstore at Dia, New York, 1990. Trad. fr.: « Booktrek: la nouvelle frontière », *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 2.
- PHILLPOT (Clive), « Davi Det Hompson in Print », in *Davi Det Hompson*, New York, Bound & Unbound, 1991.
- PHILLPOT (Clive), « Twentysix Gasoline Stations That Shook the World: The Rise and Fall of Cheap Booklets as Art », *Art Libraries Journal*, vol. XVIII, n° 1, 1993.
- PHILLPOT (Clive), « 1960-1980 », *Art Monthly*, n° 209, September 1997.
- PHILLPOT (Clive), « Sixteen Books and then some », in *Edward Ruscha: Editions 1959-1999*.
- La Photocopie*, catalogue d'exposition par Aurélie Noury, texte de Leszek Brogowski, *Sans niveau ni mètre*, n° 18, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2011.
- Pick up the Book. Turn the Pages and Enter the System: Books by Sol LeWitt*, catalogue d'exposition par Betty Bright, Minneapolis, Minnesota Center for Book Arts, 1988.
- PINCUS-WITTEN (Robert), « Sol LeWitt: Word <—> Object », *Artforum*, vol. XI, n° 6, February 1973.
- PINDELL (Howardena), « Alternative Space: Artists' Periodicals », *The Print Collector's Newsletter*, vol. VIII, n° 4, September-October 1977.
- PLATON, *Phèdre*, trad. Émile Chambry, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.
- PLATON, *Théétète*, trad. Auguste Diès, Paris, Les Belles Lettres, 1965.
- Poésies sonores*, dir. Vincent Barras & Nicholas Zurbrugg, [Genève], Contrechamps, 1992.
- Poésure et Peinture*, catalogue d'exposition par Bernard Blistène, Marseille, Musées de Marseille, 1993.
- POHLEN (Annelie), « Hanne Darboven's Time: The Content of Consciousness », *Artforum*, vol. XXI, n° 8, April 1983.
- POINSOT (Jean-Marc), « La communication à distance et l'objet esthétique », in *Septième Biennale de Paris*, catalogue d'exposition, Paris, 1971.
- POINSOT (Jean-Marc), *Mail Art. Communication à distance. Concept*, Paris, Cedic, 1971.
- POINSOT (Jean-Marc), « Le contrat linguistique: du sens et de l'usage du catalogue raisonné », in *Langage et Modernité*, actes du colloque dirigé par Benjamin Buchloh, Villeurbanne, Le Nouveau Musée, 1991.
- POINSOT (Jean-Marc) et al., *Une scène parisienne. 1968-1972*, Rennes, Centre d'histoire de l'art contemporain, 1991.

- POMIAN (Krzysztof), *Collectionneurs, amateurs et curieux*. Paris, Venise : xvi^e-xviii^e siècle, Paris, Gallimard, 1987.
- The Present Order: *Writings on the Work of Ian Hamilton Finlay*, ed. by Caitlin Murray & Tim Johnson, Marfa (Texas), Marfa Book Company, 2010.
- Primary Structures: *Younger American and British Artists*, catalogue d'exposition par Kynaston L. McShine, New York, The Jewish Museum, 1966.
- PRINCENTHAL (Nancy), « Recent Artists' Books, or How to Invest \$100 in Artists' Books Published since 1980 », *The Print Collector's Newsletter*, vol. XV, n° 2, May-June 1984.
- PRINCENTHAL (Nancy), « Artist's Book Beat », *The Print Collector's Newsletter*, vol. XX, n° 6, January-February 1990.
- PRINCENTHAL (Nancy), « Artist's Book Beat », *The Print Collector's Newsletter*, vol. XXIII, n° 6, January-February 1993.
- PRINCENTHAL (Nancy), « Numbers of Happiness: Richard Tuttle's Books », *The Print Collector's Newsletter*, vol. XXIV, n° 3, July-August 1993.
- Prospect 69, catalogue d'exposition, Düsseldorf, Kunsthalle, 1969.
- Put About: *A Critical Anthology on Independent Publishing*, ed. by Maria Fusco with Ian Hunt, London, Book Works, 2004.
- QUENEAU (Raymond), *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1982 (1^{re} éd. 1961).
- RAMSDEN (Mel), « A Preliminary Proposal for the Directing of Perception », *Art-Language*, vol. I, n° 3, June 1970.
- RECHT (Roland), « L'homme sans qualités », in Robert Filliou, 1991.
- Reconsidering the Object of Art: 1965-1975, catalogue d'exposition par Ann Goldstein & Anne Rorimer, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1995.
- Recording Conceptual Art: *Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegel, Smithson, Weiner* by Patricia Norvell, ed. by Alexander Alberro & Patricia Norvell, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 2001.
- Regards sur l'art américain des années soixante, anthologie critique établie par Claude Gintz, Paris, Territoires, 1979.
- REINHARDT (Ad), « Art as Art », *Art International*, vol. VI, n° 10, December 20, 1962.
- REINHARDT (Ad), « Three Statements », *Artforum*, vol. IV, n° 7, March 1966.
- RENARD (Delphine), « Entretien avec Christian Boltanski », in Boltanski, 1984.
- Revue d'artistes. Une sélection, catalogue d'exposition par Marie Boivent, Fougères, Association Arcade; Rennes, Lendroit; Paris, les Éditions provisoires, 2008.
- Revue d'esthétique, n° 44 (« Les artistes contemporains et la philosophie »), dir. Anne Mæglin-Delcroix, Paris, Jean-Michel Place, 2003.
- RICE (Shelley), « Words and Images: Artists' Books as Visual Literature », in *Artists' Books: A Critical Anthology and Source Book*.
- RICHMAN (Gary), *Offset: A Survey of Artists' Books*, catalogue d'exposition, Cambridge (USA), New England Foundation for the Arts, 1984.
- RICHTER (Hans), *Dada: Art and Anti-Art*, New York, Abrams, 1965.
- RICŒUR (Paul), *Temps et Récit*, 3 vol., Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1991.
- RIMMAUDO (Annalisa), *Le Groupe 70 et la poesia visiva in Italia (1963-1979). Le livre comme lieu d'expérimentation*, thèse de doctorat de l'université de Paris I, 2003.
- RIMMAUDO (Annalisa), « Les éditions Tèchne et le livre d'artiste en Italie dans les années 1960 et 1970 », *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 2, 2008.
- ROBBE-GRILLET (Alain), *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1964.
- ROSE (Arthur) : cf. Kosuth (Joseph) [sous le pseudonyme d'Arthur Rose].
- ROSENBERG (Harold), *La Dé-définition de l'art*, trad. Christian Bounay, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992.
- ROT (Dieter), *Gesammelte Werke Band 20, Bücher und Grafik (I. Teil). Books and Graphics (Part I)*, Stuttgart / London / Reykjavik, Hansjörg Mayer, 1976.
- ROT (Dieter), *Gesammelte Werke Band 40, Bücher und Grafik (2. teil) u. a. m. Books and Graphics (Part 2) and other stuff*, Stuttgart / London, Hansjörg Mayer, 1979.
- ROTH (Dieter), « Videointerview with Ira Wool » (1978), in *Gesammelte Interviews*.
- ROTH (Dieter), « Interview with Aðalsteinn Ingólfsson » (1986), in *Gesammelte Interviews*.
- Dieter Roth. 3 vorläufige Listen, Band 3 der Bibliothek des Anfängers, zusammengestellt von Barbara Wien, Basel, Roths' Verlag, 1987.
- Dieter Roth, catalogue de l'exposition du Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées, [s. l.], ARPAP, 1987.
- ROTH (Dieter), *Gesammelte Interviews*, herausgegeben von Barbara Wien, mit einem Nachwort von Barbara Wien und einem Text von tomas schmit, London, Edition Hansjörg Mayer, 2002.
- Roth Time. A Dieter Roth Retrospective, ed. by Theodora Vischer & Bernadette Walter, text by Dirk Dobke & Bernadette Walter, New York, The Museum of Modern Art; Baden, Lars Müller, 2003.
- Dieter Roth. Bücher + Editionen, bearbeitet von Dirk Dobke, London, Hansjörg Mayer, 2004.
- ROUSSEL (Raymond), *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963.
- Rubber Stamp Publications (An Index), Amsterdam, Stempelplaats, 1980 (numéro spécial de la revue Rubber, vol. III, n° 4-6, April-June 1980).
- RUHÉ (Harry), *Fluxus: The Most Radical and Experimental Art Movement of the Sixties*, Amsterdam, 'A', 1979.
- RÜHM (Gerhard), « Notes sur les dactylopoèmes d'Henri Chopin », préface à Henri Chopin, *Passementeries*, Nîmes, Ottezec, 1987.
- Ruppersberg (Allen), « Interview / Entretien », in *Allen Ruppersberg Books, Inc.*, catalogue d'exposition par Frédéric Paul, Limoges, FRAC, 2000.
- Edward Ruscha, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1989.
- Edward Ruscha: *Editions 1959-1999*, catalogue raisonné, essays by Siri Engberg and Clive Phillpot, Minneapolis, Walker Art Center; New York, Distributed Art Publishers, 1999.
- RUSCHA (Ed), *Leave Any Information at the Signal: Writings, Interviews, Bits, Pages*, ed. by Alexandra Schwartz, Cambridge (MA) / London, The MIT Press, 2002 (rééd. 2004).
- Ed Ruscha photographe, catalogue d'exposition par Margit Rowell, New York, Whitney Museum of American Art; Göttingen, Steidl; Paris, Jeu de Paume, 2006.
- RUSCHA (Ed), *Huit textes, vingt-trois entretiens 1965-2009*, rassemblés et présentés par Jean-Pierre Criqui, Zurich, JRP / Ringier; Paris, La Maison rouge, 2010.
- RUTAUULT (Claude), *Texte présentation d'un travail de peinture, Paris, juin 1974. Précisions et corrections par la pratique, Paris, juin 1976*, [Paris, 1976].
- SAMSON-LE MEN (Ségolène), « Quant au livre illustré », *Revue de l'art*, n° 44, 1979.
- SAYRE (Henry), « Ida Applebroog and the Book as Performance », *Visible Language*, vol. XXV, n° 2-3, Spring 1991.
- SCHILLER (Friedrich), *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, trad. Robert Leroux, Paris, Aubier, 1943 (rééd. 1992).

- SCHLATTER (Christian), *Art conceptuel, formes conceptuelles. Conceptual Art, Conceptual Forms*, Paris, Galerie 1900-2000, 1990.
- Barbara Schmidt-Heins, Gabriele Schmidt-Heins. *Buchwerke. Original-Bücher 1972 bis 1976*, München, Kunstraum; Nürnberg, Institut für moderne Kunst, 1976.
- Barbara Schmidt-Heins, Gabriele Schmidt-Heins. *Originale Bücher 1972-1982*, catalogue d'exposition par Guy Schraenen, Bremen, Neues Museum Weserburg, 1996.
- SCHRAENEN (Guy), *D'une œuvre l'autre. Le livre d'artiste dans l'art contemporain*, catalogue d'exposition, Mariemont [Belgique], Musée royal, 1996.
- SCHWARZ (Arturo), « Marcel Duchamp und das Multiple. Marcel Duchamp and the Multiple », in *Multiples. Ein Versuch die Entwicklung des Auflagenobjektes darzustellen*.
- SCHWARZ (Dieter), *LAWRENCE WEINER: BOOKS 1968-1989. CATALOGUE RAISONNÉ*, Köln, Buchhandlung Walther König; Villeurbanne, Le Nouveau Musée, 1989.
- SCHWARZ (Dieter), « "Look! Books in plaster!" On the First Phase of the Work of Marcel Broodthaers », *October*, n° 42, special issue « Broodthaers. Writings, Interviews, Photographs », ed. by Benjamin H. D. Buchloh, 1987.
- SCHWARZ (Dieter), « Utiliser le langage, utiliser l'art: le travail de Lawrence Weiner », in *Langage et Modernité*, actes du colloque dirigé par Benjamin Buchloh, Villeurbanne, Le Nouveau Musée, 1991.
- [Seattle Show] 557, 087, catalogue d'exposition par Lucy Lippard, Seattle, The Contemporary Art Council of the Seattle Art Museum, 1969.
- SHARP (Willoughby), « Lawrence Weiner at Amsterdam », *Avalanche*, n° 4, Spring 1972. Trad. fr.: « Lawrence Weiner à Amsterdam », trad. François Perrodin, *Pratiques. Réflexions sur l'art*, n° 19 (« Lawrence Weiner. Collection Public Freehold »), automne 2008.
- SHARP (Willoughby), « "...a Kind of a Huh?". An Interview with Edward Ruscha », *Avalanche*, n° 7, Winter-Spring 1973.
- SIEGELAUB (Seth), « On Exhibitions and the World at Large: Seth Siegelau in Conversation with Charles Harrison », *Studio International*, vol. CLXXVIII, n° 917, December 1969.
- SIEGELAUB (Seth), « Quelques observations à propos du soi-disant "art conceptuel", extraits d'entretiens non publiés avec Robert Horvitz (1987) et Claude Gintz (1989) », in *L'Art conceptuel, une perspective*.
- SIEGELAUB (Seth), « Phone Interview with Seth Siegelau by Christophe Cherix », in *Third ArtistBook International*, catalogue du Salon ABI à Cologne, Paris, ABI, 1996.
- SIEGELAUB (Seth), « On Book Making and Book Collecting », in Jonathan Monk, *Cover Version*, London, Book Works, [2004].
- [Siegelau (Seth)] « The Playmaker: Seth Siegelau interviewed by John Slice », *Art Monthly*, n° 327, June 2009.
- SILVEIRA (Paulo), *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*, Porto Alegre, Editora da universidade/UFRGS [Universidade Federal do Rio Grande do Sul], 2001, rééd. 2008.
- Six Hands and a Cheese Sandwich*, catalogue de l'exposition « follow-ed (after hokusai) » par Tom Sowden & Michalis Pichler, Ljubljana, Zavod P.A.R.A.S.I.T.E., 2011.
- Small press scene: Documents of alternatives in the press*, catalogue d'exposition par Maurizio Nannucci, Florence, Zona, 1975.
- Robert Smithson: *The Collected Writings*, ed. by Jack Flam, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 1996.
- S M S, catalogue d'exposition avec un texte de Carter Ratcliff, New York, Reinhold-Brown Gallery, [s. d.].
- S M S, catalogue d'exposition repris du précédent, Paris, librairie Didier Lecointre & Denis Ozanne, 1989.
- SPINOZA (Baruch), *Éthique*, in *Œuvres III*, trad. Charles Appuhn, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.
- SPOERRI (Daniel), « Filliou est mon grand frère, mais moi je suis sa mère », entretien avec Hans-Werner Schmidt, in *Robert Filliou*, 1991, repris de *Cahiers Danae*, n° 45.
- STANISLAWSKI (Ryszard), entretien avec Joseph Beuys, « Polentransport 1981 », in *Et tous ils changent le monde*.
- STAROBINSKI (Jean), « L'utopie de Robert Burton », préface à Robert Burton, *L'Utopie ou la République poétique*.
- STEINER (George), « After the Book? », *Visible Language*, vol. VI, n° 3, Summer 1972.
- STEINER (George), *Réelles Présences. Les arts du sens*, trad. Michel R. de Pauw, Paris, Gallimard, 1989.
- STERBACK (Jana), « Premeditated: An Interview with Ed Ruscha », *Real Life Magazine*, Summer 1985.
- STERNE (Laurence), *Vie et Opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, trad. Charles Mauron, préfacé et annoté par Serge Soupel, Paris, Garnier-Flammarion, 1982.
- STRACHAN (Walter J.), *The Artist and the Book in France. The 20th Century Livre d'artiste*, London, Peter Owen, 1969.
- TANCOCK (John L.), *Multiples: The First Decade*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1971.
- TAYLOR (Brandon), « Textual Art », in *Artists' Books*, 1976.
- Text / Foto / Geschichten*, numéro spécial, *Kunstforum*, Band 33, 1979.
- Text-Sound-Image. Small Press Festival*, catalogue d'exposition, Anvers, Guy Schraenen & ASPC, 1976.
- THOMAS (Michèle), PONTANI (Pierre R.), « Jean Le Gac, peintre: "Il avait demandé des livres et des couleurs" », entretien, *Mémoire de l'avenir*, n° 4, été 1992.
- THWAITES (John Anthony), « The Numbers Game », *Arts and Artists*, vol. VI, n° 10, January 1972.
- TILMAN (Pierre), *Robert Filliou, nationalité poète*, [Dijon], Les presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2007.
- Timbres et Tampons d'artistes*, catalogue d'exposition par Rainer Mason, Genève, musée d'Art et d'Histoire, Cabinet des estampes, 1976.
- TOUSLEY (Nancy), « Artists' Books », *The Print Collector's Newsletter*, vol. IV, n° 6, January-February 1974.
- TREMLET (David), « Artists' Books », *Art Monthly*, December-January 1986-1987.
- David Tremlett. *Dessins muraux*, Nîmes, Carré d'art, Musée d'art contemporain; Barcelone, Fundació Joan Miró, 1995.
- TRONCHE (Anne), *Gina Pane. Actions*, Paris, Georges Fall, 1997.
- TUCHMAN (Phyllis), « An Interview with Carl Andre », *Artforum*, vol. VIII, n° 6, June 1970. Trad. fr.: « Un entretien avec Carl Andre », in *Art Minimal II*.
- Umbrella 1978-1998: The Anthology*, ed. by Judith Hoffberg, Santa Monica, Umbrella Editions, 1999.
- Un coup de dés. Bild gewordene Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache. Writing Turned Image. An Alphabet of Pensive Language*, ed. by Sabine Folie, Wien, Generali Foundation; Köln, Buchhandlung Walther König, 2008.
- Un mobile home dans le désert*, entretiens d'artistes repris de la revue *SANS TITRE* (Lille) entre 1988 et 1998, préface de Michel Baudson, Bruxelles, La lettre volée, 1998.
- VACHEY (Michel), « L'espace indien », in *Butor*, actes du Colloque de Cerisy, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1974.

- VACHEY (Michel), « De l'arrière-fait au tiers-monde », *Chroniques de l'art vivant*, n° 47 (« Biblioclastes... Bibliophiles »), mars 1974.
- VALÉRY (Paul), *Pièces sur l'art*, Paris, Gallimard, 1946.
- VALÉRY (Paul), *Œuvres complètes*, texte établi par Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1957.
- [Vancouver Show] 557, 087, catalogue d'exposition par Lucy Lippard, Vancouver, Vancouver Art Gallery/Student Union Building Gallery, University of British Columbia, 1970.
- VAN DER HAAK (Bregtje), « Bernard Villers, vingt ans de peinture », in *Bernard Villers. Un peu, beaucoup...*
- VATTIMO (Gianni), « Una cultura della conservazione e della memoria? », *Nuovi Argomenti* n° 20 (« La Memoria esposta. La Mémoire exposée »), supplément 50 rue de Varenne, 1986.
- VATSELLA (Katerina), *Edition MAT: die Entstehung einer Kunstform. Daniel Spoerri, Karl Gerstner und das Multiple*, Bremen, H. M. Hauschild, 1998.
- VERWEYEN (Theodor), « Konkrete Poesie und barocke Bildgedichte – Probleme einer historischen Parallelisierung », in *Buchstäblich. Nürnberger wortliche Tage*.
- V H IOI, n° 3, automne 1970 (« L'art conceptuel »).
- Bernard Villers. *Un peu, beaucoup...*, catalogue d'exposition, Eindhoven, Het Apollohuis; Braine-l'Alleud [Belgique], Centre d'art Nicolas-de-Staël, 1992.
- Bernard Villers. *Livres d'artiste*, catalogue de l'exposition « Recto/Verso », Ixelles [Belgique], Guy Ledune, 1992.
- Bernard Villers. *M wie Maler. B wie Bücher*, Bremen, Neues Museum Weserburg, 1992.
- VILLERS (Bernard), *Conversation avec Anne-Françoise Penders, Gerpinnes* (Belgique), Tandem, coll. « Conversation avec... », 2003.
- Bernard Villers. *Remorqueur* éd., catalogue raisonné par Maxime Longrée, textes d'Anne Mœglin-Delcroix, Maxime Longrée, Didier Mathieu, Saint-Yrieix-La-Perche, CDLA/Pays-Paysage, 2003.
- VOSS (Jan), *Seiten, Zeiten, Kilos Kram 1969-1991*, Klagenfurt, Ritter, 1992.
- Wolf Vostell. *Estampes et Affiches*, catalogue de l'exposition des collections de la Bibliothèque nationale au Centre culturel du Marais par Anne Mœglin-Delcroix et Françoise Woimant, *Nouvelles de l'estampe*, n° 63, mai-juin 1982 (repris dans *Opus*, n° 98, 1985).
- WALL (Jeff), « Into the Forest », in *Rodney Graham*, 1988. Trad. fr.: *Dans la forêt. Deux ébauches d'étude sur l'œuvre de Rodney Graham*, suivi de Lenz par Rodney Graham, trad. Thierry Dubois, Bruxelles, Yves Gevaert & Émile van Balberghe, « Documenta et Opuscula » n° 17, 1996.
- WALL (Jeff), « "Marks of Indifference": Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art », in *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*.
- Lawrence Weiner: *A Selection of Works with Commentary by R. H. Fuchs*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1976.
- WEINER (Lawrence), *WORKS*, Hamburg, Anatol A V und Filmproduktion, 1977.
- WEINER (Lawrence), « Notes from Art (4 pages) », *Art journal*, vol. XLII, n° 2 (« Words and Wordworks », ed. by Clive Phillpot), Summer 1982.
- LAWRENCE WEINER. *SCULPTURE*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1985.
- WEINER (Lawrence), « EDITION AFTER HENDRIK HAVE », North, n° 16, [1987].
- Lawrence Weiner. *Works from the Beginning of the Sixties Towards the End of the Eighties*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1988.
- WEINER (Lawrence), « Je n'ai pas de conversation avec le ciel », propos recueillis par Jean-Marc Poinot, *Beaux Arts*, n° 65, février 1989.
- [WEINER (Lawrence)] « Books Do Furnish a Room: Lawrence Weiner on Artists' Books », *Umbrella*, vol. XIII, n° 1, 1990.
- WEINER (Lawrence), *SPECIFIC & GENERAL WORKS*, trad. Jean-Marc Poinot, Villeurbanne, Le Nouveau Musée/Institut d'art contemporain, 1993.
- WEINER (Lawrence), « Lawrence Weiner in Conversation with Umbrella on Books », *Umbrella*, vol. XXVI, n° 1, May 2003.
- WEINER (Lawrence), *HAVING BEEN SAID: Writings and Interviews of Lawrence Weiner 1968-2003*, ed. by Gerti Fietzek & Gregor Stemmerich, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2004.
- « Lawrence Weiner. Collection Public Freehold », *Pratiques. Réflexions sur l'art*, n° 19, Rennes, Presses universitaires de Rennes, automne 2008.
- When Attitudes Became Form (Works. Concepts. Processes. Situations. Information)*. *Wenn Attitüden Form werden (Werke. Konzepte. Prozesse. Situationen. Information)*. *Quand les attitudes deviennent forme (Œuvres. Concepts. Processus. Situations. Information)*. *Quando attitudini diventano forma (Opere. Concetti. Processi. Situazioni. Informazione)*, catalogue d'exposition par Harald Szeemann, Bern, Kunsthalle, 1969.
- [Wiesbaden] 1962 Wiesbaden FLUXUS 1982, catalogue d'exposition par René Block, Wiesbaden, Harlekin Art; Berlin, Berliner Künstlerprogramm des DAAD, 1982.
- WIJERS (Louwrien), « Robert Filliou talks about the integration of "Dharma" into his work as an artist », in *Robert Filliou*, 1984.
- WILLIAMS (Emmett), *An Anthology of Concrete Poetry*, New York/Villefranche/Frankfurt, Something Else Press, 1967.
- WILLIAMS (Emmett), « Et l'année prochaine? » [1993], in *Et tous ils changent le monde*.
- WILSON (Ian), « The difference between conceptual art and poetry, literature, and philosophy [...] », *Artforum*, February 1984. Repris sur une affiche, Toronto, Art Metropole, 1984.
- WILSON (Martha), [sans titre], *Studio International*, vol. CXCIV, n° 990, 1980.
- WILSON (Martha), « A Conversation with Franklin Furnace », entretien par Anne Edgar, *Afterimage*, vol. XIII, n° 1 & 2, Summer 1985.
- WITTGENSTEIN (Ludwig), *Tractatus logico-philosophicus*, trad. Gilles-Gaston Granger, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1993.
- WITTGENSTEIN (Ludwig), *Recherches philosophiques*, trad. Dastur, M. Élie, J.-L. Gautero, D. Janicaud, É. Rigal, Paris, Gallimard, 2004.
- WOLLHEIM (Richard), *L'Art et ses objets*, trad. Richard Crevier, Paris, Aubier, 1994.
- WOOD (Paul), « Art & Language: la lutte avec l'ange », in *Art & Language*, catalogue d'exposition, Paris, galerie nationale du jeu de Paume, 1994.
- WOOL (Ira G.), « Of Jan Voss, Artist's Books, and Me », in Jan Voss, *Seiten, Zeiten, Kilos Kram 1969-1991*.
- Words & Images*, catalogue d'exposition, Philadelphia Art Alliance/The Pittsburg Center for the Arts/Southern Alleghenies Museum of Art, 1981.
- YOUNG (Joseph E.), « Serial Prints », *The Print Collector's Newsletter*, vol. VI, n° 4, September-October 1975.
- Zwischen Kunst und Literatur*, numéro spécial, *Kunstforum*, Band 37, n° 1, 1980.

BIBLIOGRAPHIE DES LIVRES ET REVUES D'ARTISTES

Cette liste, sélective, comporte uniquement les titres mentionnés dans cet ouvrage. Les revues d'artistes et publications collectives sont indexées à leur titre. Les indications ne figurant pas dans le livre mais restituées sont indiquées entre crochets. En l'absence de mention particulière, l'éditeur est l'artiste lui-même.

ABALLÉA (Martine), *INTOLERABLE [Triangle]*, [Paris], 1977.
 ABALLÉA (Martine), *Geographic Despair*, [Paris], 1979.
 ABALLÉA (Martine), *Element Rage*, [Paris], 1979.
 ABALLÉA (Martine), *L'Amour vert*, 1982. Ex. unique.
 ABALLÉA (Martine), *La Naufrageuse*, 1982. Ex. unique.
 ABALLÉA (Martine), *Les Petits Peut-Etres*, 1982. Ex. unique.
 ABRAMOVIC (Marina) / ULAY, *3 Performances*, Innsbruck, galerie Krinzinger; Graz, Galerie H, 1978. 1 200 ex.
 ABRAMOVIC (Marina) / ULAY, ULAY / ABRAMOVIC (Marina), *30 November / 30 November*, Wiesbaden-Erbenheim, Harlekin Art, 1979. 1 000 ex.
 ACCONCI (Vito), *Behavior Fields... Notes on the Development of a Show...*, Hamburg, Lebeer Hossmann, 1973. 250 ex.
 ACCONCI (Vito), *Pulse (for My Mother) (pour sa mère)*, Paris, Multiplicata, 1973. 500 ex.
 ADER (Bas Jan), *Fall*, [s. l., 1970].
 ALBEROLA (Jean-Michel), *L'impression d'Afrique*, [Paris, 1986]. 111 ex.
 ANDRE (Carl), *Eleven Poems*, New York, 1974.
 ANDRE (Carl), *144 Blocks & Stones*, Portland [Oregon], Portland Center for the Visual Arts, 1973.
 ANDRE (Carl), *Quincy Book*, Andover (Massachusetts), Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, 1973.
 ANSELMO (Giovanni), *LEGGERE*, [Torino], Sperone, 1972.
 ANSELMO (Giovanni), *116 Particolari visibili e misurabili di INFINITO*, [Torino], Sperone, 1975.
 ANSELMO (Giovanni), *Lire*, Gent, Imschoot, 1990.
 APPLE (Jacki), *Trunk Pieces*, Rochester, Visual Studies Workshop, 1978. 400 ex.
 APPLEBROOG (Ida), *Galileo Works [Black Books]*, [New York], 1977. 10 vol.
 APPLEBROOG (Ida), *Dyspepsia Works [White Books]*, [New York], 1979. 11 vol.
 APPLEBROOG (Ida), *Blue Books*, [New York], 1981. 7 vol.
 APPLEBROOG (Ida), *I Can't A Performance*, New York, 1981.
 ARMLEDER (John), *Lézards sauvages IIa « égouttés »*, Genève, galerie Marika Malacorda, 1979. 200 ex.

Art-Language. The journal of Conceptual Art, edited by Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell, vol. I, number I, May 1969.
 ART & LANGUAGE: cf. Atkinson (Terry), Baldwin (Michael), Hurrell (Harold), Ramsden (Mel), Burn (Ian).
 Artists & Photographs, New York, Multiples, 1970. Boîte contenant dix-neuf livres, enveloppes et objets par dix-neuf artistes et un texte de Lawrence Alloway. 1 200 exemplaires annoncés, beaucoup moins pour certains des éléments de la boîte.
 Aspen Magazine, revue créée et éditée par Phyllis Johnson, à New York. 10 numéros entre 1965 et 1971.
 Assembling, revue créée et éditée par Richard Kostelanetz et Henry James Korn, à New York. 13 numéros entre 1970 et 1982.
 ATKINSON (Terry), BALDWIN (Michael), *Note Topography for Text Book or Encyclopædia from 1965-1966*, Zurich, Bischofberger, [1966]. 50 ex.
 ATKINSON (Terry), BALDWIN (Michael), *Air-Conditioning Show / Frameworks*, [Coventry, Art-Language, 1967]. 200 ex.
 ATKINSON (Terry), BALDWIN (Michael), *Part of a Short Lesson*, [Coventry, Art-Language, 1967]. 10 ex.
 ATKINSON (Terry), BALDWIN (Michael), *Hot Warm Cool Cold*, [Coventry, Art-Language, 1967]. 50 ex.
 ATKINSON (Terry), BALDWIN (Michael), *22 Sentences: The French Army*, Coventry, Precinct Publications / Art-Language, 1968. 50 ex.
 ATKINSON (Terry), BALDWIN (Michael), *Theories of Ethics*, New York, Art & Language Press, 1971. 200 ex.
 Ausgabe, revue annuelle créée et éditée par Armin Hundertmark, à Cologne. 7 numéros entre 1976 et 1984.
 Axe, revue créée et éditée par Guy Schraenen, à Anvers. 3 numéros entre 1975 et 1976. 370 ex.
 BAAKE (Frans), *The Chain*, Amsterdam, 1989. 100 ex.
 BALCELLS (Eugènia), *Ophelia (Variacions sobre una imatge)*, [Barcelone], 1979. [125 ex.]

- BALDESSARI (John), *Ingres and Other Parables*, London, Studio International Publications, 1972.
- BALDESSARI (John), *Choosing: Green Beans*, Milano, Toselli, 1972. 1 500 ex.
- BALDESSARI (John), *Throwing a Ball Once to Get Three Melodies and Fifteen Chords*, Irvine, The Art Gallery of the University of California, 1975. 2 500 ex.
- BALDESSARI (John), *Four Events and Reactions*, Firenze, Centro Di, 1975.
- BALDESSARI (John), *Brutus Killed Caesar*, Akron, The Emily H. Davis Art Gallery of the University of Akron, [1976].
- BALDESSARI (John), *Fable*, Hamburg, Anatol AV & Filmproduktion, 1977.
- BALDESSARI (John), *Close-Cropped Tales*, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery and CEPA Gallery, 1981.
- BALDWIN (Michael), HURRELL (Harold), RAMSDEN (Mel), *The Intellectual Life of the Ruling Class* [...], [Coventry], Art-Language, [s. d.]. 200 ex.
- BALTH (Carel), *Perception of the Line*, Vreeland [Pays-Bas], 1975. 500 ex.
- BALTHAUS (Fritz), *Nichtssagender Titel*, Berlin, Vogelsang, [s. d.].
- BARRY (Robert), *Bulletin 17*, Amsterdam, Art & Project, 1969.
- BARRY (Robert), *One Billion Dots*, 1968, Torino, Sperone, 1971. 25 volumes en un exemplaire.
- BARRY (Robert), [sans titre], Torino, Sperone, 1970.
- BARRY (Robert), *30 Pieces as of 14 June 1971*, Köln, Gerd de Vries / Paul Maenz, 1971.
- BARRY (Robert), *It is... it isn't...*, Paris, Yvon Lambert, 1972.
- BARRY (Robert), *Robert Barry*, Amsterdam, Art & Project, 1974. 300 ex.
- BARRY (Robert), *Belmont 1967*, [Eindhoven, Van Abbemuseum; Essen, Museum Folkwang, 1977. 750 ex.]
- BARRY (Robert), *There it is*, Aachen, Ottenhausen Verlag, 1982.
- BARRY (Robert), *Come on*, Gent, Imschoot, 1987.
- BARRY (Robert), *Autobiography*, Rennes, Editions Incertain Sens / École des beaux-arts; Châteaugiron, FRAC, 2006. [1 000 ex.]
- BARTOLINI (Luciano), *Papierselbstdarstellung*, Roma, D'Alessandro / Ferranti, 1976. 150 ex.
- BARTOLINI (Luciano), *Traces*, Firenze, Zona, 1976. 250 ex.
- BARTOLINI (Luciano), *Traces d'un rêve élaboré avec des éléments antérieurs*, Bruxelles, Michèle Lachowsky, 1979. 300 ex.
- BAUMGARTEN (Lothar), OPPITZ (Michael), *Te-ne-t'e. Eine mythologische Vorführung*, Düsseldorf, Konrad Fischer, 1974.
- BAXTER (Iain): cf. N. E. Thing Co.
- BAY (Didier), *Mon quartier vu de ma fenêtre*, [Liège], Yellow Now, 1978.
- BAY (Didier), *Un si beau jour. Mes mariages. Meine Hochzeiten*, Berlin, Berliner Künstlerprogramm des DAAD, 1979. 600 ex.
- BECHER (Bernhard & Hilla), *Anonyme Skulpturen. Eine Typologie technischer Bauten*, Düsseldorf, Art-Press, 1970.
- BEN (Benjamin Vautier, dit), *Moi, Ben je signe*. [Ben, Dieu, Art total, Sa revue], Nice, 1962. 100 ex. Rééd. augmentée: Bruxelles / Hamburg, Lebeer Hossmann, 1975. 375 ex. dont 75 de tête dans une boîte.
- BEN (Benjamin Vautier, dit), *Écrit pour la gloire à force de tourner en rond et d'être jaloux (entre 1960 et 1970)*, [Nice], [circa 1970]. Rééd. Nice, Z'édicions, 2001.
- BEN (Benjamin Vautier, dit), *a little book of BEN. ein kleines buch von BEN, FUTURE CULTURE, n° 14 = flug / fluxBLATTzeitung*, nr. 14, Stuttgart, reflection press, 1970.
- BEN (Benjamin Vautier, dit), « Gestes », Zurich, Bischofberger, 1973. 1 000 ex.
- BEN (Benjamin Vautier, dit), *Théorie*, Milan, Giancarlo Politi, 1975. 1 000 ex.
- BEUYS (Joseph), *Intuition*, Remscheid, VICE-Versand, 1968. Multiple.
- BEUYS (Joseph), *la gebratene Fischgräte*, Berlin, Edition Hundertmark, 1972. 700 ex.
- BEUYS (Joseph), *Die Leute sind ganz prima in Foggia*, [s. l.], Modern Art Agency / Studio Marconi / Staack, 1973. 180 ex.
- BEUYS (Joseph), Albrecht D., *a concert at the ica 1.11.1974, reflection press*, nr. 39, Stuttgart, reflection press, [1975-1976].
- BEUYS (Joseph), *Grassello. Ca (OH)₂ + H₂O. Difesa della natura*, Pescara, Lucrezia de Domizio, [1979]. 200 ex.
- BEVEREN (Peter van), *The Archives*. Art Information Centre Peter van Beveren, Hasselt [Belgique], Provinciaal Museum, 1981. 500 ex.
- Blaine (Julien), *Essai sur la sculpturale*, [s. l.], galerie Denise Davy, [1967].
- BLANK (Irma), *And so on...*, Torino, Geiger, 1974. 220 ex.
- BLANK (Irma), (), Torino, Geiger, 1975. 100 ex.
- BOCHNER (Mel), *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*, 1966. 4 classeurs. Ex. unique. Édité à Genève, Centre genevois de la gravure contemporaine; Köln, Walther König; Paris, Picaron Éditions, 1997. 500 ex.
- BOCHNER (Mel), *Misunderstandings (A Theory of Photography)*, New York, Multiples, 1970. Inclus dans la boîte *Artists & Photographs*.
- BOCHNER (Mel), *Primer. The Complete catalog of Twenty-One Demonstrations from A Theory of Sculpture: (Counting)*, Milano, Flash Art, 1973. 2 000 ex.
- BOETTI (Alighiero), SAUZEBOU-BOETTI (Anne-Marie), *CLASSIFYING the thousand longest rivers in the world*, [Rome], 1977. 500 ex.
- BÖHMLER (Claus), *Claus Boehmler zeigt Pinocchio. Ein lineares programm. A Linear Program*, Köln / New York, König, 1969.
- BOLTANSKI (Christian), *Recherche et Présentation de tout ce qui reste de mon enfance*, Paris, [1969]. [150 ex.] Rééd. in *Reconstitution. Christian Boltanski*, London, The Whitechapel Art Gallery; Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum; Grenoble, musée de Grenoble, 1990. Rééd. in *Christian Boltanski. Livres*, Paris, Association française d'action artistique, ministère des Affaires étrangères; Köln, Buchhandlung Walther König; Frankfurt am Main, Portikus, 1991. 900 ex.
- BOLTANSKI (Christian), *Reconstitution d'un accident qui ne m'est pas encore arrivé et où j'ai trouvé la mort*, Paris, [1969]. [150 ex.] Rééd. in *Christian Boltanski. Livres*.
- BOLTANSKI (Christian), *Reconstitution de gestes effectués par Christian Boltanski entre 1948 et 1954*, [Paris, 1970. 500 ex.] Rééd. in *Christian Boltanski. Livres*.
- BOLTANSKI (Christian), [Tout ce que je sais d'une femme qui est morte et que je n'ai pas connue.] *Les documents photographiques qui suivent m'ont été transmis par Luis Caballero*, [Paris], 1970. Rééd. in *Christian Boltanski. Livres*.
- BOLTANSKI (Christian), *Catalogue. Essais de reconstitution d'objets ayant appartenu à Christian Boltanski entre 1948 et 1954*, Paris, galerie Sonnabend, 1971. Rééd. in *Christian Boltanski. Livres*.
- BOLTANSKI (Christian), *Six Souvenirs de jeunesse de Christian Boltanski*, [Paris, Sonnabend, 1971. 200 ex.] Rééd. in *Christian Boltanski. Livres*.
- BOLTANSKI (Christian), *L'Album photographique de Christian Boltanski 1948-1956*, Hamburg, Hossmann; Paris, Sonnabend Press, 1972. 500 ex. et 60 de tête dans une boîte de métal.
- BOLTANSKI (Christian), *10 Portraits photographiques de Christian Boltanski 1946-1964*, Paris, Multiplicata, 1972. 500 ex. Rééd. in *Reconstitution. Christian Boltanski. et in Christian Boltanski. Livres*.
- BOLTANSKI (Christian), *L'Album de photo de la famille D. 1939-1964*, in *Christian Boltanski*, tiré à part du catalogue d'exposition Ben Vautier, Christian Boltanski, Jean Le Gac, John C. Fernie, Luzern, Kunstmuseum, 1972; ce catalogue comporte en outre *Essais de reconstitution d'objets ayant appartenu à Christian Boltanski entre 1948 et 1954 et Reconstitution de gestes effectués par Christian Boltanski entre 1948 et 1954*.
- BOLTANSKI (Christian), *List of Exhibits Belonging to a Woman of Baden-Baden Followed by an Explanatory Note*, Oxford, Museum of Modern Art, 1973.

- BOLTANSKI (Christian), *Inventaire des objets appartenant à un habitant d'Oxford précédé d'un avant-propos et suivi de quelques réponses à ma proposition. Verzeichnis der Objekte, die einem Einwohner Oxford's gehören emgeleitet durch ein Vorwort und gefolgt von einigen Antworten auf meinen Vorschlag. Inventory of the objects belonging to an inhabitant of Oxford introduced by a preface and followed by some answers to my proposal*, Münster, Westfälischer Kunstverein, 1973.
- BOLTANSKI (Christian), [Inventaire] in *Inventaires de Christian Boltanski*, catalogue d'exposition, Jérusalem, musée de Jérusalem, 1973.
- BOLTANSKI (Christian), *Quelques Souvenirs de la Première Communion d'une fillette. Recueillis et décrits par Christian Boltanski*, Paris, Georges Fall, 1974. 200 ex.
- BOLTANSKI (Christian), *Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombes*, Paris, CNAC, 1974. Rééd. in *Reconstitution. Christian Boltanski et in Christian Boltanski. Livres*.
- BOLTANSKI (Christian), *Quelques Interprétations par Christian Boltanski*, Paris, CNAC, 1974. 200 ex.
- BOLTANSKI (Christian), *Les Morts pour rire. Deads in Fun. Die sich zum Spass Umbringen*, Dudweiler [Allemagne], AQ, 1974. 170 ex. dont 20 de tête.
- BOLTANSKI (Christian), *Souvenirs de jeunesse interprétés par Christian Boltanski*, Genève, Adelina Cübertyan, [1975].
- BOLTANSKI (Christian), *20 Règles et techniques utilisées en 1972 par un enfant de 9 ans décrites par Christian Boltanski. 20 Regler og teknikker anvendt i 1972 af et barn på 9 år skildret af Christian Boltanski*, Kobenhavn [Copenhague], Berg, 1975. 600 ex. Rééd. in *Christian Boltanski. Livres*.
- BOLTANSKI (Christian), *Saynètes comiques*, Bruxelles, Europalia 75 France/Association française d'action artistique/Société des expositions du Palais des beaux-arts/Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, 1975. Rééd. in *Reconstitution. Christian Boltanski et in Christian Boltanski. Livres*.
- BOLTANSKI (Christian), *Les Modèles. Cinq relations entre texte & image*, Paris, Cheval d'attaque, 1979. 2020 ex.
- BOLTANSKI (Christian), *Monuments. Leçons de ténèbres*, Paris, Association française d'action artistique, 1986. Édition originale reprise in *Christian Boltanski. Livres*.
- BOLTANSKI (Christian), *Le Lycée Chases. Classe terminale du Lycée Chases en 1931 Castalgasse -Vienne, Saint-Étienne, Maison de la culture et de la communication*, 1987. Rééd. in *Christian Boltanski. Livres*.
- BOLTANSKI (Christian), *Le Lycée Chases. Classe terminale du Lycée Chases en 1931 Castalgasse -Vienne, Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen*, 1987. 1 000 ex.
- BOLTANSKI (Christian), *Géo Harly danseur parodiste*, Dijon, ADAC, 1988. 300 ex. Rééd. in *Christian Boltanski. Livres*.
- BOLTANSKI (Christian), *Détective*, in *Christian Boltanski: Lessons of Darkness*, catalogue d'exposition, Chicago, Museum of Contemporary Art; Los Angeles, The Museum of Contemporary Art; New York, The New Museum of Contemporary Art, 1988.
- BOLTANSKI (Christian), *El Caso*, Madrid, Centro de arte Reina Sofia, 1988.
- BOLTANSKI (Christian), *El Caso*, [Zurich], Parkett, [1989]. 80 ex. Rééd. in *Christian Boltanski. Livres*.
- BOLTANSKI (Christian), *Réserves. La Fête de Pourim*, Basel, Museum für Gegenwartskunst, 1989.
- BOLTANSKI (Christian), *Archives*, Arles, Actes Sud, 1989.
- BOLTANSKI (Christian), *Les Suisses morts*, texte de Günter Metken, Frankfurt, Museum für moderne Kunst, 1991.
- BOLTANSKI (Christian), *Archive of the Carnegie International 1896-1991*, Pittsburgh, The Carnegie Museum of Art; New York, Marian Goodman Gallery, 1991. 2 000 ex.
- BOLTANSKI (Christian), *White Shadows*, Houston, Contemporary Arts Museum, coll. « Bayou Books », 1991. 500 ex.
- BOLTANSKI (Christian), *Inventory of Objects Belonging to a Young Woman of Charleston*, Charleston [South Carolina], Spoleto Festival USA, 1991.
- BOLTANSKI (Christian), *Sans-Souci*, Frankfurt am Main, Portikus; Köln, Buchhandlung Walther König, 1991. 2 000 ex. Édition originale reprise in *Christian Boltanski. Livres*.
- BOLTANSKI (Christian), *Les Habitants de Malmö*, Malmö, Malmö Konsthall, [1994]. [400 ex.]
- BOLTANSKI (Christian), *Menschlich*, Köln, Thouet & Buchhandlung Walther König, 1994.
- BOLTANSKI (Christian), *Les Vacances à Berck-Plage*, Stuttgart, Oktagon, 1995. 500 ex.
- BOLTANSKI (Christian), *Sachlich*, Wien, Kunsthalle; München, Gina Kehayoff, 1995.
- BOLTANSKI (Christian), *Inventar der Objekte, die einer Frau aus Ludwigshafen gehört haben*, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2000.
- BOLTANSKI (Christian), *Lista degli oggetti personali appartenuti ai passeggeri del volo IH 870*, Bologna, Museo per la memoria di Ustica, 2007.
- BORY (Jean-François), *SAGA*, [Paris], Approches, 1968.
- BRACE (Brad), ISBN 0-9690745-0-6, [Halifax], [s. d.].
- BRACE (Brad), ISBN 0-9690745-1-4, [Toronto], [1981].
- BRACE (Brad), ISBN 0-9690745-2-2, [Toronto], [s. d.].
- BREAKWELL (Ian), *Six Phototext Sequences*, London, Tetrad Press, 1973.
- BREAKWELL (Ian), *Diary Extracts 1968-76*, Nottingham, Midland Group, 1977. 600 ex.
- BREAKWELL (Ian), *More Diary Extracts: 1976-1982*, Harpford, Sidmouth [Grande-Bretagne], TRANSFORMAcTION, 1982.
- BRECHT (George), *Water Yam*, New York/Wiesbaden, Fluxus Editions, 1963. Rééd. 1964. 3^e éd. à l'initiative de Ben, Paris, Daniel Templon, 1964, 100 ex. 4^e éd., Surbiton [Surrey, Grande-Bretagne], Parrot Impressions, [1972]. 5^e éd., Bruxelles/Hamburg, Lebeer Hossmann, 1986. Multiple.
- BRECHT (George), *The Book of the Tumbler on Fire*, 1964. Ex. unique.
- BRECHT (George), *Deck A Fluxgame*, [New York, Fluxus, 1966]. Multiple.
- BRECHT (George), FILLIOU (Robert), *Games at the Cedilla, or the Cedilla Takes Off*, New York, Something Else Press, 1967. [1945 ex.]
- BRECHT (George), FILLIOU (Robert), *La Cédille qui sourit*, Mönchengladbach, Städtisches Museum, 1969. 440 ex. multiple.
- BRECHT (George), *Book*, Köln, Michael Werner, 1972. 50 ex.
- BRECHT (George), KAYSER (Alex), MÖLZER (Milan), THOMKINS (André), *Die Reise nach Amsterdam....*, Düsseldorf, Galerie Leaman, 1977. 1 000 ex.
- BRECHT (George), BRAUN (Hermann), FEELISCH (Wolfgang), *Fluxnullkit (Fluxkit Null)*, Berlin, Edition Hundertmark, 1978. 180 ex.
- BRECHT (George), KNOWLES (Alison), *The Green, the Red, the Yellow, the Black, and the White*, préface de Robert Filliou, Bruxelles/Hambourg, Lebeer Hossmann, 1983. 88 ex.
- BROODTHAERS (Marcel), *La Bête noire*, gravures de Jan Sanders, Bruxelles, 1961. 700 ex. dont 20 de tête.
- BROODTHAERS (Marcel), *Pense-Bête*, Bruxelles, 1964.
- BROODTHAERS (Marcel), *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image*, Anvers, galerie Wide White Space; Köln, Michael Werner, 1969. 400 ex. (10 ex. sur plaques d'aluminium; 300 ex. sur papier; 90 ex. sur papier mécanographique).
- BROODTHAERS (Marcel), *Vingt ans après*, [Bruxelles], R. Lucas, 1969. 2 volumes. 75 ex.

- BROODTHAERS (Marcel), *MTL Bruxelles*, galerie MTL, 1970. 2^e version, 1972, 6 ex.
- BROODTHAERS (Marcel), *A Voyage on the North Sea*, London, Petersburg Press, 1973, 1 100 ex. et 100 ex. de tête avec un film. *Un voyage en mer du Nord*, Bruxelles, Hossrnan in association with Petersburg Press, 1973, 1 000 ex. et 10 ex. de tête avec un film. *Eine Reise auf der Nordsee*, Köln, Dumont-Schauberg in association with Petersburg Press, 1973, 1 000 ex.
- BROODTHAERS (Marcel), *Magie*. Art et Politique, Paris, Multiplicata, 1973. 400 ex.
- BROODTHAERS (Marcel), *Charles Baudelaire. Je hais le mouvement qui déplace les lignes*, Hamburg, Hossmann, 1973. 338 ex.
- BROODTHAERS (Marcel), *Charles Baudelaire. Pauvre Belgique*, [Bruxelles], Yves Gevaert / Paul Lebeer, 1974. 44 ex.
- BROODTHAERS (Marcel), *La Conquête de l'espace. Atlas à l'usage des artistes et des militaires*, Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1975. 50 ex.
- BROODTHAERS (Marcel), *L'Angelus de Daumier*, 1^{re} et 2^e parties, Paris, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, Musée national d'art moderne, 1975.
- BROUWN (Stanley), *La Paz*, Schiedam, Stedelijk Museum, 1970.
- BROUWN (Stanley), *X – Tatwan*, München, Actionsraum, 1970.
- BROUWN (Stanley), *Steps*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1971. 2 200 ex.
- BROUWN (Stanley), *Construction*, [s. l.], 1972. 200 ex.
- BROUWN (Stanley), *1 step. 100000 steps*, Utrecht, De Utrechtse Kring; Amsterdam, Art & Project, 1972. 275 ex.
- BURDEN (Chris), *B-Car: The Story of Chris Burden's Bicycle Car*, [s. l.], Choke Publications, 1977.
- BUREN (Daniel), *Limites critiques*, [Paris], Yvon Lambert, [1970].
- BUREN (Daniel), *Legend / Légende / Bildtext / Leggenda / Leyenda [The Paris Metro]*, Londres, Warehouse, 1973. 2 vol.
- BUREN (Daniel), *Voile / Toile / Toile / Voile*, Berlin, D.A.A.D., 1975.
- BUREN (Daniel), *Rebondissements*, Bruxelles, Daled & Gevaert, 1977.
- BUREN (Daniel), *D'une impression l'autre*, Neuchâtel [Suisse], Media et l'artiste, 1983. 95 ex.
- BUREN (Daniel), *Chapitre I – De la couverture, Della copertina, On the Cover*, [Paris], Association française d'action artistique – ministère des Affaires étrangères, 1986.
- BURGIN (Victor), *Work and Commentary*, London, Latimer New Dimensions, 1973.
- BURGIN (Victor), *Family*, New York, Lapp Princess Press in association with Printed Matter, 1977.
- BURN (Ian), *Xerox Book*, 1968. Ex. unique.
- BURN (Ian), RAMSDEN (Mel), *Notes on Analyses*, [Coventry, Art-Language], 1970. 50 ex.
- BYARS (James Lee), *100,000 Minutes / or The Big Sample of Byars / or 1/2 an Autobiography or / The First Paper of Philosophy*, Antwerpen, Anny De Decker, Wide White Space, 1969. [250 ex.]
- BYARS (James Lee), *The One Page Book*, Köln, Michael Werner, 1971. 50 ex.
- BYARS (James Lee), *TH*, Firenze, Exempla & Zona, 1978. 50 ex.
- BYARS (James Lee), *devil*, eschenau [Allemagne], the eschenau summer press and temporary travelling press publications 12, 1978. 150 ex.
- BYARS (James Lee), *The Play of Great*, Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1981. 7 ex.
- BYARS (James Lee), *James Lee Byars [The Cube Book]*, Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum, 1983. 500 ex.
- BYARS (James Lee), *P.I.I.T.L. Perfect Is In The Louvre*, Florence [sic], Exempla & Zona archives; Lugo, Exit, 1990. 1 000 ex.
- CADERE (André), *Histoire d'un travail*, Gent, Herbert – Gewad, 1982. 750 ex.
- CAGE (John), en collaboration avec Alison Knowles, *Notations*, New York, Something Else Press, 1969. [10 352 ex. en trois éditions.]
- CARAMELLE (Ernst), *Forty Found Fakes*, New York, Thomas Way & Company, 1979. 1 000 ex.
- Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner [Xerox Book], New York, Seth Siegel / John W. Wendler, 1968. 1 000 ex.
- CARRIÓN (Ulises), *Looking for poetry. Tras la poesia*, Cullumpton (Devon), Beau Geste Press, 1973. Rééd. sous le titre *Vers la poésie. Looking for poetry. Tras la poesia*, Genève, Héros-Limite, 1996. 200 ex.
- CARRIÓN (Ulises), *Arguments*, Cullompton (Devon), Beau Geste Press, 1973. 400 ex. Rééd. Genève, Héros-Limite, 2005.
- CARRIÓN (Ulises), *In Alphabetical Order*, Amsterdam, Cres Publishers; Maastricht, Agora Studio, 1979. 400 ex.
- CARRIÓN (Ulises), *Mirror Box*, [Amsterdam, Stempelplaats 1979. 100 ex.] Rééd. Genève, Héros-Limite, 1995. 200 ex.
- CARRIÓN (Ulises), *Verzamelde Werken*, Amsterdam, Galerie Da Costa, 1980. 15 livres uniques.
- CAVELLINI (Guglielmo Achille), *Cimeli*, Brescia, Nuovi Strumenti, 1974.
- CAVELLINI (Guglielmo Achille), *The Diaries of Guglielmo Achille Cavellini 1975*, [Brescia], Johannes Gutenberg Editor, 1975.
- ccVTRE, revue fondée par George Maciunas, à New York. 11 numéros entre 1964 et 1979. Rééd. des numéros 1-9 : *Fluxus Magazine ccVTRE. New York 1964-1970*, Milano, Flash Art, [circa 1975].
- CHARLTON (Alan), *50 Grey Book*, Bruxelles, Lebeer Hossmann; Paris, Durand-Dessert, 1989. 50 ex.
- CHOPIN (Henri), *Le Dernier Roman du monde*, poème-préface de Pierre Albert-Birot et postface d'Arlette Albert-Birot, [s. l., Belgique], Cyanuur, 1970. 1 150 ex. comportant un disque avec l'audiopoème *Pêche de nuit*.
- CHOPIN (Henri), *29 novembre 1974. Portrait des 9*, Anvers, Guy Schraenen, 1975. 500 ex.
- CHOPIN (Henri), *Le Dernier Livre des Riches Heures alphabétiques des Chopins*, inédit, 1981.
- CHOPIN (Henri), *La Conférence de Yalta. The Conference of Yalta. La Conferenza di Yalta*, Napoli, Morra, 1985.
- CHOPIN (Henri), *The Conference of Yalta, Die Konferenz von Yalta*, Wien, Freibord, 1985.
- CHOPIN (Henri), *Enluminure. Illuminazioni. Illumination*, Napoli, Morra, 1985.
- CHOPIN (Henri), *Graphèmes en vibration de H à M*, [Chelles], Les petits classiques du grand pirate, 1990. 450 ex.
- CHOPIN (Henri), *Mil 1 000 Mille dates*, Anvers, Guy Schraenen, coll. « In octavo », 1990. 523 ex.
- CHOPIN (Henri), ZUMTHOR (Paul), *Les Riches Heures de l'alphabet*, Paris, Traversière, 1992.
- CHOPIN (Henri), - & +, Montigny (France), Éditions Voix, Richard Meier, 1993. 205 ex.
- CHOPIN (Henri), *J'ose! – défier –*, Verona, Archivio Conz, 2000 [en réalité, 2002]. 1 000 ex.
- CORNELISSEN (Johan), *Still an hour to go before we arrive in Milan*, Amsterdam, 1978. 20 ex.
- CORNELISSEN (Johan), *Tunesian Curve Italian Curve*, Amsterdam, Aart van Barneveld, 1979. [11 ex.]
- CORNELISSEN (Johan), *Egypt*, Amsterdam, Cres, 1980. 300 ex.
- COSTA (Claudio), *Due esercizi di antropologia 1974*, Brescia, Nuovi Strumenti, 1974. 600 ex.
- CUTTS (Simon), *Claude Monet in his Water-Garden*, Nottingham, Tarasque Press, [1967]. [250 ex.]
- CUTTS (Simon), *Miroirs*, London, Coracle Press, 1984. 300 ex.
- CUTTS (Simon), *A History of the Airfields of Lincolnshire*, [s. l.], Coracle, 1990. 100 ex.

CUTTS (Simon), *The Waterfalls of New Hampshire in Winter*, [s. l.], Coracle, 1994. 100 ex.

CUTTS (Simon), *A History of the Airfields of Lincolnshire II*, [s. l.], Wax 366, 2000.

[DARBOVEN (Hanne)], *Hanne Darboven*, catalogue d'exposition, Mönchengladbach, Städtisches Museum, 1969.

DARBOVEN (Hanne), *Bücherei: ein Jahrhundert*, 1971. Ex. unique.

DARBOVEN (Hanne), *Information*, Milano, Flash Art, 1973. 2 000 ex.

DARBOVEN (Hanne), *Das Sehen ist nämlich auch eine Kunst [...]*, [El Lissitzky], Bruxelles, Daled/Yves Gevaert, Société des expositions; Hamburg, Hossmann, 1973 [en réalité, 1974].

DARBOVEN (Hanne), *Diary N.Y.C. February 15 Until March 4 1974*, New York, Castelli Graphics; Torino, Gian Enzo Sperone, 1974. 1 000 ex.

DARBOVEN (Hanne), *Atta Troll [...]*, Luzern, Kunstmuseum, 1975.

DARBOVEN (Hanne), *Ausgewählte Texte – zitiert und kommentiert*, Hamburg, 1976.

DARBOVEN (Hanne), *00 → 99 Ein Jahrhundert I → XII eins plus eins ist einszwei zwei ist einszwei e. t. c.*, Hamburg, 1976.

DARBOVEN (Hanne), *Schreibzeit*, Venezia, Biennale di Venezia, 1982.

DARBOVEN (Hanne), *One Century. Dedicated to Johann Wolfgang von Goethe*, Gent, Imschoot, 1988.

Dé-coll/age, revue créée et éditée par Wolf Vostell, à Cologne puis Francfort. 7 numéros entre 1962 et 1969.

DEISLER (Guillermo), *Le Cerveau*, [Marseille], Les Nouvelles Éditions polaires, 1975.

DERMISACHE (Mirtha), *Cahier n° 1*, Antwerpen, Guy Schraenen, 1975. 150 ex.

de vries (herman), *wit is overdaad*, arnhem (pays-bas), 1960. 120 ex. Rééd. 1961, 120 ex.

de vries (herman), *wit weiss*, arnhem [pays-bas], m j israel, 1962, 5 ex. Rééd. stuttgart, hansjörg mayer, 1967, 500 ex.; nouvelle version *wit white*, bern, artists press, 1980, 100 ex. (sur les 5 000 ex. annoncés).

de vries (herman), « on language », n° 8 de la revue *subvers*, augustus 1972.

de vries (herman), *random objectivations*, milanin sul garda [Italie], 1972. 1 000 ex.

de vries (herman), *chance-fields chance-felders. an essay on the topology of randomness. em essay über die topologie des zufalls, dinkelscherben* [allemande], édition. e, 1973. 1 000 ex.

de vries (herman), *look out of any window*, Friedrichsfehn, iac [International Artist's Cooperation] édition/Klaus Groh, 1973. 80 ex.

de vries (herman), *noise*, kathmandu, temporary travelling press publications 1, 1974. 150 ex.

de vries (herman), *the wittgenstein papers I-II*, bern, artists press, 1974. 2 volumes. 25 ex.

de vries (herman), *catalogue incomplète d'exposition complète de luang-prabang: a random sample of my visual chances, 18. 1. 1975*, bern, artists press, 1976. 25 ex. [10 ex. effectivement réalisés]. Rééd. bern, lydia megert, 1992. Multiple, 25 ex.

de vries (herman), *the dust of some roads & a leaf from a tree*, eschenau [allemande], the eschenau summer press & temporary travelling press publications 9, 1977. 150 ex.

de vries (herman), – *16 dm2 – an essay*, bern, lydia megert, 1979. 50 ex.

de vries (herman), *natural relations I - die marokkanische sammlung*, nürnberg, institut für moderne kunst; stuttgart, galerie d+c mueller-roth, 1984. 515 ex. dont 15 de tête.

de vries (herman), *rosa damascena*, eschenau [allemande], the eschenau summer press & temporary travelling press publications 25, 1984. 100 ex. Rééd. 1990.

de vries (herman), *from earth – gomera*, bern, lydia megert, 1987. 10 ex.

de vries (herman), *collecting notes*, eschenau, 1987. 108 ex.

de vries (herman), *my poetry is the world*, paris, lydia megert, 2002. 300 ex.

de vries (herman), *argumentstellen*, châteaugiron, frac bretagne; rennes, éditions incertain sens, 2003. 1 250 ex.

DIBBETS (Jan), *Roodborst Territorium / Sculptuur 1969. Robin Redbreast's Territory / Sculpture 1969. Domaine d'un rouge-gorge / Sculpture 1969. Rotkehlchenterritorium / Skulptur 1969*, Köln, König; New York, Seth Siegelau, 1970.

DIETMAN (Erik), *Quelques m et cm de sparadrap. A Short Story*, 1963. Multiple, 200 ex.

DOUGLAS (Helen): cf. STOKES (Telfer), DOUGLAS (Helen).

DOWNSBROUGH (Peter), *NOTES ON LOCATION*, New York, TVRT [The Vanishing Rotating Triangle], 1972. [230 ex.]

DOWNSBROUGH (Peter), *NOTES ON LOCATION II*, New York, TVRT [The Vanishing Rotating Triangle], 1973. [Circa 425 ex.]

DOWNSBROUGH (Peter), *TWO PIPES FOURTEEN LOCATIONS*, New York, Norman Fisher, 1974. [1 000 ex.]

DOWNSBROUGH (Peter), *TWO LINES FIVE SECTIONS. DUE LINEE CINQUE SEZIONI*, Milano, Franco Toselli, 1975. [950 ex.]

DOWNSBROUGH (Peter), *IN FRONT*, Gent, Jan Vercruysse, 1975. [500 ex.]

DOWNSBROUGH (Peter), *IN / OUT*, Genève, Adelina von Furstenberg Écart Publications, 1976. 600 ex.

DOWNSBROUGH (Peter), *BESIDE*, Sydney, Michael Hobbs, 1976. [1 000 ex.]

DOWNSBROUGH (Peter), *IN PLACE*, New York, 1977. [Circa 1 000 ex.]

DOWNSBROUGH (Peter), *AROUND*, New York, 1978. [1 082 ex.]

DOWNSBROUGH (Peter), *AS TO PLACE*, New York, 1978. [992 ex.]

DOWNSBROUGH (Peter), *A SET*, Frankfurt am Main, Frankfurter Kunstverein, 1981. Catalogue mis en page par l'artiste.

DOWNSBROUGH (Peter), *IN PASSING*, Paris, Éric Fabre, 1982. [1 000]

DOWNSBROUGH (Peter), *NOT YET*, Eindhoven, De Fabriek, 1983. [Circa 50 ex.]

DOWNSBROUGH (Peter), *TAKE NOTE*, Nice, Villa Arson, 1988. [Circa 1 000 ex.]

DUFRENE (François), VOSTELL (Wolf), *TPL Tombeau de Pierre Larousse*, texte d'Alain Jouffroy, Wuppertal, Verlag der Kalender, 1961.

Ephemer, revue créée et éditée par Ulises Carrión, à Amsterdam. 12 numéros en 1977 et 1978.

ERIKSSON (Leif), *The WASTE PAPER ACT*, Bjärred [Suède], CACLS [Wedgepress & Cheese], 1978. [300 ex.]

ERIKSSON (Leif), *My Collected Stamps*, Bjärred [Suède]: Wedgepress & Cheese, [1979]. [300 ex.]

ERIKSSON (Leif), *A Monograph on Daniel Buren*, [Bjärred (Suède)], Wedgepress & Cheese, 1984. 300 ex.

ERIKSSON (Leif), *A Monograph on Cavellini 1914-2014*, [Bjärred (Suède)], Wedgepress & Cheese, 1984. 300 ex.

Eter, revue créée et éditée par Paul-Armand Gette, en Suède.

5 numéros entre 1966 et 1967. Suivie par *New Eter*, 6 numéros entre 1971 et 1973. 75 à 100 ex.

FELDMANN (Hans-Peter), *Bilder*, 44 fascicules parus en quatre ensembles:

1) 10 fascicules, édités par l'artiste à Hilden, entre 1968 et 1971;

2) 4 fascicules, édités par Staack à Heidelberg, en 1971-1972;

3) 10 fascicules, édités par l'artiste à Hilden, en 1972-1973;

4) 10 fascicules, dont 7 édités par l'artiste à Hilden, entre 1972 et 1974, et 3 par Sperone à Turin, en 1973. [1 000 ex. au maximum.]

FELDMANN (Hans-Peter), *Das kleine Mövenbuch* (1972), Köln, Buchhandlung Walther König; Düsseldorf, 3 Möven Verlag, 2004.

FELDMANN (Hans-Peter), *Der Überfall*, Köln, Wolfgang Hake, 1975. 350 ex.

- FELDMANN (Hans-Peter), *Bilder. Pictures*, München, Kunstraum, 1975. Rééd. Düsseldorf, 3 Möven Verlag; Köln, Buchhandlung Walther König, 2002.
- FELDMANN (Hans-Peter), *Das grosse Frauenbuch*, inédit, 1975.
- FELDMANN (Hans-Peter), *Image*, Nr. 1, 1979.
- FELDMANN (Hans-Peter), *Ferien*, Wien, Wiener Secession, 1994.
- FELDMANN (Hans-Peter), *Voyeur*, La Flèche, OFAC Art contemporain, 1994. 2^e, 3^e, 4^e, 5^e éd., Köln, Buchhandlung Walther König im Zusammenarbeit mit dem 3 Möven Verlag, 1997, 2006, 2009, 2011.
- FELDMANN (Hans-Peter), *Porträt*, München, Schirmer/Mosel, 1994.
- FELDMANN (Hans-Peter), *Die Toten 1967-1993*, Düsseldorf, Feldmann Verlag, 1998.
- FELDMANN (Hans-Peter), *Profil*, Nr. 6, 7 Februar 2000, Wien, Museum in progress; Düsseldorf, Feldmann Verlag, 2000.
- FELDMANN (Hans-Peter), *100 Jahre*, München, Schirmer/Mosel, 2001.
- FELDMANN (Hans-Peter), *1941*, [Düsseldorf, Feldmann Verlag, 2003].
- FILE, revue créée et éditée par General Idea (AA Bronson, Jorge Zontal, Felix Partz) à Toronto. 29 numéros entre 1972 et 1989. 1 500 à 3 000 ex. Rééd. en 6 volumes, Zurich, JRP/Ringier, 2008.
- FILLIOU (Robert), Bertini (Gianni), *Phantomas*, n° 50, Bruxelles, Théodore Koenig, 1965.
- FILLIOU (Robert), *Ample Food for Stupid Thought*, New York/Cologne/Paris, Something Else Press, 1965. [992 ex. sous forme de livre et 500 ex. sous forme d'un ensemble de cartes postales, dont 104 dans une boîte en bois.]
- FILLIOU (Robert), *Je disais à Marianne. I was Telling Marianne. Ich sagte zu Marianne*, Köln, Éditions Mat-Mot/Galerie Der Spiegel, 1965. Multiple, 250 ex.
- FILLIOU (Robert), *A Filliou Sampler*, New York, Something Else Press, coll. « A Great Bear Pamphlet », 1967. [1 000 ex.]
- FILLIOU (Robert), *Poème collectif*, La Louvière [Belgique], Daily-Bul, coll. « Les Poquettes volantes », 1968. 1 000 ex.
- FILLIOU (Robert), *Optimistic Boxes* n°s 1 à 4, Remscheid, VICE-Versand, 1968. Multiples.
- FILLIOU (Robert), *Lehren und Lernen als Aufführungskünste. Teaching and Learning as Performing Arts*, Köln/New York, Kasper König, 1970. Traduction française par Juliane Régler et Christine Fondécave: *Enseigner et Apprendre, arts vivants*, postface d'Anne Mœglin-Delcroix, Bruxelles, Archives Lebeer-Hossmann, 1998.
- FILLIOU (Robert), *A Selection from 1 000 Basic Japanese Poems. Ein Sublimat aus 1 000 Gedichte japanisch, Spiegelschrift 5*, traduction allemande d'André Thomkins, calligraphie Takato Saito, Köln, Galerie Der Spiegel, 1971.
- FILLIOU (Robert), *Research at the Stedelijk Nov. 5 – Dec. 5 1971*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1971.
- FILLIOU (Robert), *The Frozen Exhibition Oct. 62-Oct. 72*, Remscheid, VICE-Versand, 1972. 170 ex. Multiple.
- FILLIOU (Robert), *Research in Dynamics and Comparative Statics*, Bruxelles/Hamburg, Lebeer-Hossmann, 1973. Multiple, 30 ex.
- FILLIOU (Robert), *Début et Fin d'un livre sans fin*, Friedrichsfehn, iac International Artist's Cooperation/Klaus Groh, 1973. 80 ex.
- FILLIOU (Robert), *Je meurs trop*, Bruxelles/Hamburg, Lebeer Hossmann, 1977. Multiple, 50 ex.
- FILLIOU (Robert), *Idiot-ci, Idiot-là*, trad. et adaptation française de *Ample Food for Stupid Thought* par François Jacqmin et Richard Tialans, Liège, AA Éditions/Yellow Now, 1977.
- [FILLIOU (Robert), PFEUFER (Joachim)], *La Fondation Poipoi présente : Hommage aux Dogons et aux Rimbauds*, Paris, [Centre Georges-Pompidou], 1978.
- FILLIOU (Robert), *Seng-ts'an, Hsin-hsin-ming*, trad. en collaboration avec George Brecht et Albrecht Fabri, calligraphie de Takato Saito, Bruxelles/Hamburg, Lebeer Hossmann, 1980 [37 ex.]. Rééd. 1984, non limitée.
- FILLIOU (Robert), *Livre-Étalon*, [s. l.], Dieter Roth, [1981].
- FILLIOU (Robert), *Mister Blue from Day-to-Day. Herr Blau von Tag zu Tag*, avec la collaboration de B. Roth, D. Roth, E. Schult, A. Thomkins, J. Voss, S. Wewerka, Hamburg/Brüssel, Lebeer Hossmann, 1983. 1 000 ex.
- FILLIOU (Robert), *Longs Poèmes courts à terminer chez soi*, Bruxelles/Hamburg, Lebeer Hossmann, 1984.
- FILLIOU (Robert): cf. Brecht (George), Filliou (Robert).
- FINLAY (Ian Hamilton), *The Sea-Bed and Other Stories*, Edinburgh, Alna Press, 1958.
- FINLAY (Ian Hamilton), *The Dancers Inherit the Party*, Ventura [Californie], Migrant Press, 1960.
- FINLAY (Ian Hamilton), *Glasgow Beasts. An a Burd*, Edinburgh, Wild Hawthorn Press, 1961.
- FINLAY (Ian Hamilton), *Rapel*, Edinburgh, Wild Hawthorn Press, 1963.
- FINLAY (Ian Hamilton), *Canal Stripe Series 3*, Edinburgh, Wild Hawthorn Press, 1964.
- FINLAY (Ian Hamilton), *Canal Stripe Series 4*, Edinburgh, Wild Hawthorn Press, 1964.
- FINLAY (Ian Hamilton), *Telegrams from My Windmill*, Edinburgh, Wild Hawthorn Press, 1964.
- FINLAY (Ian Hamilton), *Ocean Stripe Series 3*, [s. l.], Wild Hawthorn Press, 1965.
- FINLAY (Ian Hamilton), *Autumn Poem*, avec Audrey Walker, [s. l.], Wild Hawthorn Press, 1966.
- FINLAY (Ian Hamilton), *6 Small Pears for Eugen Gomringer*, [s. l.], Wild Hawthorn Press, 1966. 100 ex.
- FINLAY (Ian Hamilton), *Tea-Leaves and Fishes*, [s. l.], Wild Hawthorn Press, 1966.
- FINLAY (Ian Hamilton), *Ocean Stripe 5*, Nottingham, Tarasque Press, 1967.
- FINLAY (Ian Hamilton), *Stonechats*, [s. l.], Wild Hawthorn Press, 1967.
- FINLAY (Ian Hamilton), *3/3's*, [s. l.], Wild Hawthorn Press, 1969.
- FINLAY (Ian Hamilton), *Wave*, [s. l.], Wild Hawthorn Press, 1969.
- FINLAY (Ian Hamilton), *The Olsen Excerpts*, Göttingen, Udo Breger, 1971.
- FINLAY (Ian Hamilton), *Honey by the Water*, Los Angeles, Black Sparrow Press, 1973. 1 000 ex.
- FINLAY (Ian Hamilton), *Exercise X*, avec George L. Thomson, [s. l.], Wild Hawthorn Press, 1973.
- FINLAY (Ian Hamilton), *Midway III*, avec Grahame Jones, [s. l.], Wild Hawthorn Press, 1982.
- FLUXUS I, anthologie rassemblée par George Maciunas, [New York], Fluxus Editions, 1964-1965.
- FONTANA (Lucio), *Concetto spaziale*, Venezia, Edizioni del Cavallino, 1966. 200 ex.
- FULTON (Hamish), *THE SWEET GRASS HILLS OF MONTANA (KUTOYISIKS) AS SEEN FROM THE MILK RIVER OF ALBERTA (KINUK SISAKTA)*, Torino, Sperone, 1971.
- FULTON (Hamish), *HOLLOW LANE*, London, Situation Publications, [circa 1972].
- FULTON (Hamish), *10 VIEWS OF BROCKMANS MOUNT A NATURALLY FORMED HILL NEAR HYTHE KENT ENGLAND*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1973.
- FULTON (Hamish), *HAMISH FULTON*, Milano, Franco Toselli, 1974.
- FULTON (Hamish), *SKYLINE RIDGE*, London, PMJ Self & Co Ltd, 1975. 1 000 ex.
- FULTON (Hamish), *WILD FLOWERS. FLEURS SAUVAGES*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1981.

- FULTON (Hamish), *SONG OF THE SKYLARK*, [London], Coracle Press for Waddington Galleries, 1982.
- FULTON (Hamish), *TWILIGHT HORIZONS*, Bordeaux, Coracle Press for musée d'Art contemporain de Bordeaux, 1983.
- FULTON (Hamish), *HORIZON TO HORIZON*, Londonderry, Coracle Press for Orchard Gallery, 1983.
- FULTON (Hamish), *AJAWAAN*, Toronto, Art Metropole, 1987. 750 ex.
- FULTON (Hamish), *NO TALKING FOR SEVEN DAYS*, München, Galerie Tanit; Köln, Dietmar Werle, 1988. 300 ex.
- FULTON (Hamish), *Wild Life: Walks in the Cairngorms*, Edinburgh, Pocketbooks / Morning Star Publications / Polygon / Edinburgh Printmakers; Aberdeen, Peacock, 2000. Avec un CD.
- FULTON (Hamish), *GERONIMO HOMELAND*, Houston, Texas Gallery; New York, Christine Burgin, 2007.
- futura*, revue créée et éditée par Hansjörg Mayer à Stuttgart. 26 numéros entre 1965 et 1968. 1 200 ex.
- GAPPMAYR (Heinz), *Raum*, München, Edition UND, 1977. Rééd. Aachen, Ottenhausen, 1983.
- GAPPMAYR (Heinz), *Sequenz ZEIT*, Köln, Hundertmark, 29. Heft, 1992. 300 ex.
- Gazetta Ufficiale*, revue créée et éditée par Luca Patella à Rome. 8 numéros entre 1972 et 1976.
- GENERAL IDEA, *The Getting into the Spirits: Cocktail Book from the 1984 Miss General Idea Pavilion*, [Toronto], 1980. 900 ex.
- GERZ (Jochen), *Footing*, Giessen, Anabas, 1969 (éd. remaniée d'une première publication dans la revue *Approches*, n° 3, Paris, 1968).
- GERZ (Jochen), *Burials*, Hinwil [Suisse], Howeg, 1970. 200 ex.
- GERZ (Jochen), *Rechtsschreibung, ego & cetera*, Göttingen, Udo Breger, [1971]. 150 ex.
- GERZ (Jochen), *Recto Verso*, Firenze, Tèchne, 1971.
- GERZ (Jochen), *Annoncenteil. Arbeiten auf / mit Papier*, Neuwied, Luchterhand, 1971.
- GERZ (Jochen), *Die Beschreibung des Papiers*, Darmstadt / Neuwied, Hermann Luchterhand, 1973.
- GERZ (Jochen), *Das Buch*, Wiesbaden, Carmen Gantzert, 1973. Multiple, 15 ex.
- GERZ (Jochen), *Die Zeit der Beschreibung*, Lichtenberg, Klaus Ramm, 1974.
- GERZ (Jochen), *Das zweite Buch. Die Zeit der Beschreibung*, Lichtenberg, Klaus Ramm, 1976.
- GERZ (Jochen), *Les Livres de Gandelu*, Liège, Yellow Now, 1976. 10 ex. de tête avec un livre en marbre blanc.
- GERZ (Jochen), *Die Schwierigkeit des Zentaurs beim vom Pferd steigen. The Centaur's Difficulty When Dismounting the Horse*, München, Kunstraum, 1976. 1 000 ex.
- GERZ (Jochen), *Hellènikai Poiëseis. Griechische Stücke*, Chur ([Coire], Suisse), Bundner Kunstmuseum, 1978.
- GERZ (Jochen), *Fünf Installationen 1975-1979*, Frankfurt, Frankfurter Kunstverein, 1980.
- GERZ (Jochen), *Das dritte Buch. Die Zeit der Beschreibung*, Spenge, Klaus Ramm, 1980.
- GERZ (Jochen), *Fuji-Yama Series*, Dudweiler [Allemagne], AQ, 1981.
- GERZ (Jochen), *Le Grand Amour (Fictions)*, Dudweiler [Allemagne], AQ, 1982.
- GERZ (Jochen), *Das vierte Buch. Die Zeit der Beschreibung*, Spenge, Klaus Ramm, 1983.
- GETTE (Paul-Armand), *Approche descriptive d'une plage*, Paris, Centre culturel suédois, 1972.
- GETTE (Paul-Armand), *Note sur la flore d'un parc à voitures, Malmö, Triangeln septembre 1972. Contribution à l'étude des lieux restreints*, [Liège], Yellow Now, 1973. [20 ex.]
- GETTE (Paul-Armand), *L'Excursion du 14 février 1973. Contribution à l'étude des lieux restreints*, Liège, Yellow Now, 1974. 75 ex. dont 11 de tête.
- GETTE (Paul-Armand), *La Plage*, [Malmö], Éditions du Miroir, [1974.] [600 ex.]
- GETTE (Paul-Armand), *Du Rhin à la prairie alpine. Notes et observations sur la principauté du Liechtenstein. Contribution à l'étude des lieux restreints*, n° 7 de la revue *Apeiros*, Vaduz, Centre d'art et de communication, 1974.
- GETTE (Paul-Armand), *Le jardin*, [Malmö], Eter, 1975.
- GETTE (Paul-Armand), *La Nomenclature binaire. Hommage à Carl von Linné*, université de Nanterre Paris X, 29 novembre 1975, 10 h-18 h, [Paris, 1975].
- GETTE (Paul-Armand), *Le Lac. Ringsjön. Contribution à l'étude des lieux restreints*, Liège, Yellow Now, 1976. 250 ex. dont 21 de tête.
- GETTE (Paul-Armand), *Élisabeth ou la Lecture*, Liège, Yellow Now, 1976. 124 ex.
- GETTE (Paul-Armand), *De quelques lisières. Prologomènes à un essai de définition de la notion d'écotone*, Paris, Cheval d'attaque, 1977. 70 ex.
- GETTE (Paul-Armand), *Four Small Girls*, Firenze, Zona, 1978. 400 ex.
- GETTE (Paul-Armand), *Exotik als Banalität*, Hannover, Edition Copie im Verlag Zweitschrift; Berlin, DAAD, 1980. 1 000 ex. dont 25 de tête.
- GETTE (Paul-Armand), *Små Flickor. Small Girls. Kleine Mädchen. Petites Filles*, Malmö, Konsthall, 1980.
- GETTE (Paul-Armand), *Über die Verwirrung. De la perturbation*, Dudweiler [Allemagne], AQ, 1981.
- GETTE (Paul-Armand), *Furkapass & Glacier du Rhône*, Paris, Centre culturel suisse, 1992.
- GETTE (Paul-Armand), *kleine botanische mythologie. petite mythologie botanique. small botanical mythology*, the eschenau summer press publications 40, eschenau, the eschenau summer press & temporary travelling press publications, 1998. 150 ex.
- GIBBS Michael, *Limits*, Amsterdam, Kontexts Publications, 1977. 220 ex.
- GIBBS (Michael), *Cancellations*, Amsterdam, Stempelplaats, [1980]. [100 ex.]
- GILBERT & GEORGE, *Side by Side*, Cologne & New York, König Brothers, 1972. 600 ex.
- GILBERT & GEORGE, *'Oh, the Grand old Duke of York'*, Luzern, Kunstmuseum, 1972.
- GILBERT & GEORGE, *The Red Sculpture Album*, [London], 1975. 100 ex.
- GILBERT & GEORGE, *Dark Shadow*, London, Nigel Greenwood, 1976. 2 000 ex.
- GILBERT (Sharon), *3-Mile Island. Reproductions (1-8)*, [s. l.], 1979.
- GRAHAM (Dan), *Two Parallel Essays (Photographs of Motion. Two Related Projects for Slide Projectors)*, New York, Multiples, 1970. Inclus dans la boîte *Artists & Photographs*.
- GRAHAM (Rodney), Lenz, [s. l.], 1983. Un livre à 10 ex. et un prospectus à 210 ex. Adaptation française du prospectus in Jeff Vall, *Dans la forêt. Deux ébauches d'étude sur l'œuvre de Rodney Graham*, suivi de Lenz par Rodney Graham, trad. Thierry Dubois, Bruxelles, Yves Gevaert / Émile van Balberghe, Documenta et opuscula n° 17, 1996.
- GRAHAM (Rodney), *Parsifal-Transformation Music*, [s. l.], 1989. 12 volumes. 2 ex.
- GRAHAM (Rodney), [La Véranda], MELVILLE (Herman), *La Véranda*, traduction, introduction et notes par Philippe Hunt, Bruxelles, Yves Gevaert, 1989. 2 volumes. 150 ex.
- [GRAHAM (Rodney)] Ian Fleming, *Dr No*, Toronto, General Paperbacks, 1988. Marque-page de Rodney Graham, New York, Printed Matter; Toronto, Art Metropole, 1991. 100 ex.
- GUÐMUNDSSON (Kristján), *once around the sun*, Reykjavik / Amsterdam, Silver Press, 1975. 2 volumes. 50 ex. Rééd. Aachen / München, Ottenhausen, 1982. 100 ex.

- HAACKE (Hans), *Der Pralinenmeister. The Chocolate Master*, Toronto, Art Metropole, 1982.
- HAMILTON (Richard), *The Bride Stripped bare by Her Bachelors, Even*, Stuttgart / London / Reykjavik, Hansjörg Mayer ; New York, Jaap Rietmann, 1976 (1^{re} éd. 1960). 2 500 ex.
- HAMILTON (Richard), *Polaroid Portraits*, vol. I, II, III, Stuttgart / London / Reykjavik, Hansjörg Mayer, [1972, 1977, 1984].
- HAMILTON (Richard): cf. Roth (Dieter), Hamilton (Richard).
- Happening News*, revue créée et éditée à Anvers par Panamarenko, Hugo Heyrman, Vout Vercammen en 1965. 7 numéros entre 1965 et 1966.
- HEIDSIECK (Bernard), WILLIAMS (Emmett), *Sound POESIE Sonore*, Berlin, NAU, 1991. 450 ex. avec un CD et 50 ex. avec une cassette vidéo.
- HENDERIKSE (Jan), *Broadway*, New York / Rotterdam, Jan Hendrikse / Bébert Edition, [1983]. [100 ex.]
- HIDALGO (Juan), *Viaje a Argel*, Madrid, [Zaj], 1967.
- HIGGINS (Dick), *foew&ombwhnw*, New York / Barton / Cologne, Something Else Press, 1969. [4 000 ex.]
- HIGGINS (Dick), *Piano Album. Short Piano Pieces*, New York, Printed Editions, 1980.
- HIGGINS (Dick), *Ten Ways of Looking at a Bird (for Violin and Harpsichord)*, New York, Printed Editions, 1981.
- HIGGINS (Dick): cf. Vostell (Wolf), Higgings (Dick).
- HILLER (Susan), *Sisters of Menon*, London, Coracle Press, 1983. 750 ex.
- HOHENBÜCHLER (Christine), HOHENBÜCHLER (Irene), *Herbar*, Heerlen, Johan Deumens, 1991.
- HOLT (Nancy), *Ransacked. Aunt Ethel: An Ending*, New York, Printed Matter in association with Lapp Princess Press, 1980.
- HOMPSON (Davi Det), *I asked a usually talkative friend why she was so quiet. [...]*, Richmond (Virginia), [1976].
- HOMPSON (Davi Det), « *Understand. This is only temporary.* », Richmond (Virginia), [1976].
- HOMPSON (Davi Det), *May I have a glass of water with no ice, please?*, Richmond (Virginia), 1976.
- HOMPSON (Davi Det), *The words will have been typed simply because typing words is what I do*, Richmond (Virginia), 1977.
- HUEBLER (Douglas), *November 1968*, New York, Seth Siegelau, [1968].
- HUEBLER (Douglas), *Location Piece #2*, New York, Multiples, 1970. Inclus dans la boîte *Artists & Photographs*.
- HUEBLER (Douglas), *Durata Duration*, Torino, Sperone, 1970.
- HUEBLER (Douglas), *Duration Piece #8 Global*, New York, Castelli Gallery; Torino, galleria Sperone, 1973. 2 000 ex.
- HUEBLER (Douglas), *Crocodile Tears*, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery & CEPA Gallery, 1985. 2 500 ex.
- IANNONE (Dorothy), *The Story of Bern (or) Showing Colors*, Düsseldorf, Dieter Roth & Dorothy Iannone, 1970. 500 ex.
- IANNONE (Dorothy), *Danger in Düsseldorf (or) I Am not What I Seem*, Stuttgart / London / Reykjavik, Hansjörg Mayer, 1973. 200 ex.
- IMMENDORF (Jörg), *Das tun, was zu tun ist. Materialien zur Diskussion: Kunst im politischen Kampf. Auf welcher Seite stehst du, Kulturschaffender?*, Köln / New York, König, 1973.
- integration*. Revue créée et éditée par herman de vries à Arnhem (Pays-Bas) puis à Eschenau (Allemagne). 14 numéros entre 1965 et 1972. 200 à 320 ex.
- integration. zeitschrift für geistbewegende pflanzen und kultur. journal for mind moving plants and culture*. Revue créée par herman de vries et éditée par bildwis verlag, à Eschenau (Allemagne). 6 numéros entre 1991 et 1995.
- JANSSENS (Felix), [Arrangement, Pays-Bas, 1993]. 200 ex.
- January 5-31, 1969*, New York, Seth Siegelau, 1969. [2 000 ex.]
- July, August, September 1969 / Juillet, Août, Septembre 1969 / Juli, August, September 1969*, New York, Seth Siegelau, 1969.
- July / August Exhibition Book. Juillet / Août Exposition Livre. Juli / August Ausstellung Buch*, ed. Seth Siegelau, London, Studio International in association with Seth Siegelau, 1970.
- KAMMERER-LUKA (Gerhard-Friedrich), *Réflexions reprogressives I et II*, [Belfort], 1989. 13 ex.
- KAPROW (Allan), *Assemblage, Environments & Happenings*, New York, Abrams, [1965].
- KAPROW (Allan), *Some Recent Happenings*, New York, Something Else Press, coll. « A Great Bear Pamphlet », 1966. [1 000 ex.]
- KAPROW (Allan), *Photoalbum. Moving. A Happening*, photographed by Peter Moore, dedicated to Milan Knizak, Chicago, the Museum of Contemporary Art, 1967.
- KAPROW (Allan), *Pose*, New York, Multiples, 1970. Inclus dans la boîte *Artists & Photographs*.
- KAPROW (Allan), *Days Off. A Calendar of Happenings*, New York, The junior Council of the Museum of Modern Art, 1970.
- KAPROW (Allan), *Rates of Exchange*, [New York], D'arc Press, 1975.
- KAPROW (Allan), *Air Condition*, Los Angeles, 1975.
- KAPROW (Allan), *Echo-logy*, New York, D'arc Press, 1975.
- KAPROW (Allan), *Match*, Wuppertal, Kunst- und Museumsverein [1975].
- KAWARA (On), *I READ*, 1966-1967. Ex. unique.
- KAWARA (On), *I MET*, 1968. Ex. unique.
- KAWARA (On), *I WENT*, 1968. Ex. unique.
- KAWARA (On), *ONE MILLION YEARS - PAST*, 1970-1971. 10 volumes. Ex. unique. Édité en un volume à Anvers et Bruxelles par les Éditions Micheline Szwajcer & Michèle Didier, 1999. 570 ex.
- KAWARA (On), *I AM STILL ALIVE*, Berlin, Édition René Block, 1978. 800 ex.
- KAWARA (On), *ONE MILLION YEARS - FUTURE*, 1980. 10 volumes. Ex. unique. Édité en un volume à Anvers et Bruxelles par les Éditions Micheline Szwajcer & Michèle Didier, 1999. 570 ex.
- KAWARA (On), *1969, I WENT, I READ, I MET, JOURNAL 1969*, Köln, Walther König, 1992. 4 volumes. 300 ex.
- KERN (Pascal), *Usine à Bastos. L'imprimerie n° 1*, [Paris, 1979. 90 ex.]
- KERN (Pascal), *Usine à Bastos*, Paris, 1980. [600 ex.]
- KLEIN (Yves), *Yves Peintures*, [Paris], 1954. 150 ex.
- KLEIN (Yves), *Haguenault Peintures*, [Paris], 1954. 150 ex.
- KLEIN (Yves), *Yves Klein présente: le Dimanche 27 novembre 1960 [Dimanche]*, [Paris], 27 novembre 1960.
- KNOWLES (Alison), *Journal of the Identical Lunch*, San Francisco, Nova Broadcast Press, 1971.
- KNOWLES (Alison): cf. Cage (John); Brecht (George), Knowles (Alison).
- KOLÁŘ (Jiří), *Gersaints Aushängeschild* [1966], rééd. in *Tau / ma* n° 2, Bologna, Achille Maramotti, 1976. 500 ex.
- Kontexts*, revue créée et éditée par Michael Gibbs à Exeter (Grande-Bretagne) puis à Amsterdam. 10 numéros entre 1970 et 1977. Entre 200 et 500 ex.
- KÖPCKE (Arthur), *reading / work-pieces manuscript*, Kopenhagen, circa 1965. Quelques exemplaires reproduits au stencil (*miméographie*). Édition ultérieure: *Continue...*, Berlin, Édition René Block, 1972. 150 ex.
- KOSTELANETZ (Richard), *Visual Language*, Brooklyn, Assembling Press, 1970. 2 500 ex.
- KOSTELANETZ (Richard), *Short Fictions*, Brooklyn, Assembling Press, 1974.
- KOSTELANETZ (Richard), *More Short Fictions*, Brooklyn, Assembling Press, 1980. 1 000 ex.
- KOSUTH (Joseph), *Notebook on Water 1965-1966*, New York, Multiples, 1970. Inclus dans la boîte *Artists & Photographs*.

- KOSUTH (Joseph), *Function. Funzione. Funcion. Fonction. Funktion*, Torino, Sperone, 1970.
- KOSUTH (Joseph), *The Sixth Investigation. Proposition 14*, Köln, Gerd de Vries/Paul Maenz, 1971.
- KOSUTH (Joseph), *Art Investigations & « Problematics » since 1965. 1965-1973*, catalogue d'exposition, 5 volumes, Luzern, Kunstmuseum, 1973. Traduction française dans *Investigations sur l'art & « Problématique » depuis 1965*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1974.
- KOSUTH (Joseph), *Letters from Wittgenstein, Abridged in Ghent*, Gand, Imschoot, 1992. 1 050 ex.
- KOSUTH (Joseph), *Two Oxford Reading Rooms*, London, Book Works, 1994.
- KOZLOWSKI (Jaroslaw), "Reality", [Poznan], 1972.
- KOZLOWSKI (Jaroslaw), *Lesson, Cranleigh [Grande-Bretagne] / Veracruz [Mexique]*, Beau Geste Press, 1975. 400 ex.
- KRUGER (Barbara), *Picture / Readings*, [s. l.], 1978.
- LACY (Suzanne), *Rape is*, Los Angeles, 1972. 300 ex. Rééd. 1976, 1 000 ex.
- LAMELAS (David), *Publication*, London, Nigel Greenwood, [1970]. 1 000 ex.
- LE GAC (Jean), *Jean Le Gac / Florent Max*, Paris, Cedic, 1972.
- LE GAC (Jean), *Le Récit*, Hamburg, Hossmann, 1972. 500 ex. dont 30 de tête.
- LE GAC (Jean), *Le Décor*, Paris, Multiplicata, 1972. 500 ex.
- LE GAC (Jean), *Imitation of Jean Le Gac by J. M.*, translated by Vivien Gordon, Oxford, Museum of Modern Art, 1973.
- LE GAC (Jean), *Le Fantôme des Beaux-Arts*, Hamburg, Hossmann, 1975. 25 ex. composés d'un livre et d'une photographie murale.
- LE GAC (Jean), *Der Maler*, Brussel / Hamburg, Lebeer Hossmann, 1977. Édition non limitée et 18 ex. de tête.
- LE GAC (Jean), *Le Peintre. Exposition romancée*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1978.
- LE GAC (Jean), *Le Peintre de Tamaris près d'Alès. Roman*, Crisnée [Belgique], Yellow Now, 1979.
- LE GAC (Jean), *Le Peintre intercalaire*, Paris, Deyrolle, 1990. 1 200 ex.
- LEVINE (Les), *Catalogue of After Art Services 1974*, New York, 1974.
- LEWITT (Sol), *Serial Project #1*, 1966, inclus dans *Aspen Magazine*, n° 5-6, 1967.
- LEWITT (Sol), *Four Basic Kinds of Straight Lines*, London, Studio International, 1969.
- LEWITT (Sol), *49 Three-Part Variations Using Three Different Kinds of Cubes 1967-1968*, Zurich, Bruno Bischofberger, 1969. 1 000 ex.
- LEWITT (Sol), *Four Basic Kinds of Lines & Colour*, London, Lisson Gallery, [circa 1971].
- LEWITT (Sol), *Plan für ein Konzept Kunst Buch*, in Klaus Honnef, *Concept Art*, Köln, Phaidon, 1971.
- LEWITT (Sol), *Arcs, Circles and Grids*, Bern, Kunsthalle & Paul Bianchini, 1972.
- LEWITT (Sol), *Arcs and Lines*, Lausanne, Éditions des Massons; Paris, Yvon Lambert, 1974.
- LEWITT (Sol), *Drawing Series I, II, III, III A & B (1970)*, Torino, Galleria Sperone; Düsseldorf, Konrad Fischer, 1974.
- LEWITT (Sol), *Incomplete Open Cubes*, New York, The John Weber Gallery, 1974.
- LEWITT (Sol), *The Location of Lines*, London, Lisson Publications, 1974.
- LEWITT (Sol), *The Location of Eight Points*, New York, Max Protetch Gallery, 1974. Rééd. 1977.
- LEWITT (Sol), *Location of Three Geometric Figures*, Bruxelles, Yves Gevaert, Société des expositions; Hamburg, Hossmann, 1974.
- LEWITT (Sol), *Lines & Color*, Zurich, Annemarie Verna; Bari, Marilena Bonomo; Basel, Rolf Preisig, 1975.
- LEWITT (Sol), *The Location of Straight Not-Straight & Broken Lines and All Their Combinations*, [New York], John Weber Gallery, 1976.
- LEWITT (Sol), *Modular Drawings*, Genève, Adelina von Furstenberg, 1976.
- LEWITT (Sol), *Color Grids*, New York, Multiples; Colombes, Générations, 1977.
- LEWITT (Sol), *PhotoGrids*, New York, Paul David Press/Rizzoli, 1977.
- LEWITT (Sol), *Brick Wall*, New York, Tanglewood Press, 1977.
- LEWITT (Sol), *Five Cubes on Twenty-Five Squares*, Bari, Bonomo Gallery, 1978.
- LEWITT (Sol), *Sunrise & Sunset at Praiano*, New York, Multiples/Rizzoli, 1980.
- LEWITT (Sol), *Cock Fight Dance*, New York, Rizzoli & Multiples, 1980.
- LEWITT (Sol), *Autobiography*, New York, Multiples; Boston, Lois and Michael K. Torf, 1980.
- LEWITT (Sol), *From Monteluco to Spoleto / December 1976*, Eindhoven, Van Abbemuseum; Weesp [Pays-Bas], Openbaarbezit, 1984.
- LEWITT (Sol), *Four Colors and All Their Combinations*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1987. 1 000 ex.
- LEWITT (Sol), *Lines in Two Directions and in Five Colors on Five Colors With All Their Combinations*, 1981, Minneapolis, Walker Art Center, 1988.
- LEWITT (Sol), *VARIATIONS ON I AM STILL ALIVE ON KAWARA*, Firenze & Lugo, Exempla & Exit & Zona Archives, 1988. 350 ex.
- LEWITT (Sol), *Cube*, New York, The John Weber Gallery; Roma, Mario Pieroni; Köln, Buchhandlung Walther König, 1990.
- LONG (Richard), *Sculpture by Richard Long Made for Martin & Mia Visser, Bergeijk. Dartmoor January 10, 1969*, [Haarlem, Allemagne], Fernsehgalerie Gerry Schum, [1969]. 500 ex.
- LONG (Richard), *Two sheepdogs cross in and out of the passing shadows The clouds drift over the hill with a storm*, London, Lisson Publications, 1971.
- LONG (Richard), *From Along a Riverbank*, Amsterdam, Art & Project, 1971. 300 ex.
- LONG (Richard), *From Around a Lake*, Amsterdam, Art & Project, 1973. 300 ex. Rééd. 1975, 300 ex.
- LONG (Richard), *South America 1972*, Düsseldorf, Konrad Fischer, [1973]. Rééd. en suédois sous le titre *Sydamerika 1972*, Lund, Kalejdoskop, 1978.
- LONG (Richard), *A Hundred Stones. One Mile Between First and Last*, Bern, Kunsthalle, 1977.
- LONG (Richard), *A Walk Past Standing Stones*, John Roberts Press for Anthony d'Offay, 1979.
- LONG (Richard), *Planes of Vision. England 1983*, Aachen, Ottenhausen, 1983. 1 000 ex.
- LONG (Richard), *Countless Stones*, Eindhoven, Van Abbemuseum / Openbaar Kunstbezit, 1983. 1 500 ex.
- LONG (Richard), *Labyrinth*, Frankfurt am Main, Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut, 1991.
- MACIUNAS (George), *Flux Paper Events*, Berlin, Hundertmark, 1976. 500 ex.
- MANZONI (Piero): cf. Petersen (Jes).
- 1969 March 1969 [One Month], New York, Seth Siegelaub, 1969.
- MATTA-CLARK (Gordon), *Walls Paper*, [s. l.], Buffalo Press, 1973. [500 ex.]
- MATTA-CLARK (Gordon), *Splitting*, New York, Loft Press, 1974.
- MAYOR (David), *auto (redundancy) book*, [s. l.], Beau Geste Press, 1971. 50 ex.
- Mèla, revue créée par Maurizio Nannucci et éditée par Biancoenero, Rome. 5 numéros entre 1976 et 1981. 500 ex.
- MÉTAYER (Nicole), *Le Réveil*, [Nesles-La-Vallée], 1979. Ex. unique.
- MERZ (Mario), *Fibonacci 1202. Mario Merz 1970*, Torino, Sperone, 1970.
- MERZ (Mario), *Fibonacci 1202. Mario Merz 1972*, Torino, Sperone, 1972. 1 200 ex.

- MERZ (Mario), *It Is Possible to Have a Space With Tables for 88 People As It Is Possible to Have a Space With Tables for No One*, New York, John Weber Gallery; London, Jack Wendler Gallery, 1974.
- MESSAGER (Annette), *Le Mariage de M^{lle} Annette Messenger* (album collection n° 1), [1972]. Ex. unique.
- MESSAGER (Annette), *Les Enfants aux yeux rayés* (album collection n° 3), [1972]. Ex. unique.
- MESSAGER (Annette), *Mes travaux d'aiguille* (album collection n° 7), [1972]. Ex. unique.
- MESSAGER (Annette), *Mes dépenses quotidiennes pendant un mois* (album collection n° 12), [1972]. Ex. unique.
- MESSAGER (Annette), *Mes enveloppes manuscrites* (album collection n° 22), [1972]. Ex. unique.
- MESSAGER (Annette), *Tout sur mon regard*, [1972]. Ex. unique.
- MESSAGER (Annette), *Ma meilleure signature* (album collection n° 24), [1972]. Ex. unique. Édité in *État civil*, Arles, Actes Sud, 2002.
- MESSAGER (Annette), *Mes jalousies* (album collection n° 25), [1972]. Ex. unique.
- MESSAGER (Annette), *Ma collection de tissus* (album collection n° 34), [1972 ou 1973]. Ex. unique.
- MESSAGER (Annette), *Petite Pratique magique quotidienne* (album collection n° 47), [1973]. Ex. unique. Édité in *État civil*, Arles, Actes Sud, 2002.
- MESSAGER (Annette), *Mes papiers des oranges mangées* (album collection n° 51), [1973]. Ex. unique.
- MESSAGER (Annette), « Annette Messenger collectionneuse », *Mes clichés témoins*, Liège, Yellow Now, 1973. 75 ex. (à partir de l'album collection n° 38, 1972, ex. unique).
- MESSAGER (Annette), « Annette Messenger collectionneuse », *Les Approches*, Hamburg, Hossmann, 1973. 30 ex. (à partir de l'album collection n° 8, 1973, ex. unique).
- MESSAGER (Annette), « Annette Messenger collectionneuse », *Les Tortures volontaires. Den Frivillige Tortur*, Kobenhavn [Copenhague], Berg, 1974. (À partir de l'album collection n° 18, 1972, ex. unique.)
- MESSAGER (Annette), « Annette Messenger truqueuse », *Mes jeux de mains*, in *Annette Messenger*, Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 1975. 500 ex.
- MESSAGER (Annette), *Ma collection de proverbes*, Milano, Giancarlo Politi, 1976. 1 500 ex. (à partir de l'album collection, sans numéro, 1974, ex. unique).
- MESSAGER (Annette), *Nos témoignages*, ed. Hans-Ulrich Obrist, Stuttgart, Oktagon, 1995. 900 ex.
- MESSAGER (Annette), « Annette Messenger collectionneuse », *État civil*, Arles, Actes Sud, 2002.
- MICCINI (Eugenio), *Poésie est violence*, Paris, Agentzia, 1971.
- MICCINI (Eugenio), *Poetry gets into life*, London, Nthane Publishers, 1975.
- MICCINI (Eugenio), *Ut scriptura*, Firenze, Tèchne, 1978. 71 ex. Rééd. 1998, 30 ex.
- MICCINI (Eugenio), *Liber*, Firenze, Tèchne, 1981. 200 ex.
- MILLS (Stuart), *The Bridle Path is Filled with Clouds*, Nottingham, Tarasque Press, 1970.
- MOLNAR (Vera), *Un pour cent de désordre. One Per Cent Disorder. Ein prozent Unordnung*, Bjärred (Sweden), Wedgepress & Cheese, 1980. 500 ex.
- MORELLET (François), *90 degrés, 90 trames*, [Cholet], 1970. 500 ex.
- MORELLET (François), *90 degrés, 2 trames*, Amsterdam, Multi Art Points, 1976. 750 ex.
- MORELLET (François), *a badly bound book*, eschenau [Allemagne], the eschenau summer press 19, 1982. 150 ex.
- MORELLET (François), *Lichtinstallaties (installations lumineuses)*, Groningen, Groninger Museum, 1987.
- MORETTI (Alberto), *Techne e Lavoro come arte*, Firenze, Schema Informazione Press, 1976.
- MORRIS (Simon) ed., *Bibliomania 2000-2001*, York (Grande-Bretagne), Information as Material, 2002.
- NANNUCCI (Maurizio), *Documenti di poesia concreta e visuale raccolti da Maurizio Nannucci*, Firenze, Exempla, 1970. 200 ex.
- NANNUCCI (Maurizio), *provisoire & définitif*, Genève, Écart publications, Double sphinx série n° 9, 1975. 250 ex. sur papier jaune et 50 ex. sur papier calque. Édition italienne: *provvisorio e definitivo*, Lugo, Exit, 1983. 250 ex. impr. en rouge sur papier rose. Éd. allemande: *vorläufig & endgültig*, Aachen, Ottenhausen, 1984. 250 ex. impr. en rouge sur papier rouge. Éd. japonaise: *provvisorio e definitivo*, Tokyo, 360°; München, Sabine Sauner, 1991. 250 ex. sur papier de riz.
- NANNUCCI (Maurizio), *Sessanta verdi naturali da una indagine / identificazione del colore in natura effettuata nel periodo luglio 1973 / ottobre 1974. Sixty natural greens, from a research of color existing in nature done during July 1973 / October 1974*, Innsbruck, Galerie Im Taxispalais; Firenze, Renzo Spagnoli, 1977. 1 000 ex.
- NANNUCCI (Maurizio), *M40 / 1967*, Amsterdam, Multi art points, 1976. 1 000 ex.
- NANNUCCI (Maurizio), *Art as Social Environment*, Lugo, Exit; Amsterdam, Other Books and So, 1978. 250 ex.
- NANNUCCI (Maurizio), *Up above the wor(l)d / A world guide for aliens*, Firenze, Exempla & Page in motion & Mani editions, 1981. 1 000 ex.
- NANNUCCI (Maurizio), *Sometexts. Encoding and decoding by secrets messages and signs*, Frankfurt, Frankfurter Kunstverein, 1982. 300 ex.
- NANNUCCI (Maurizio), *LH. Lives Here*, Toronto, Art Metropole; Aachen, Ottenhausen, 1987.
- NANNUCCI (Maurizio), *Stored images*, Bolzano, Museo d'arte moderna, 1992. 600 ex.
- [NAUMAN (Bruce)], *Burning Small Fires*, [San Francisco, 1968].
- NAUMAN (Bruce), *LAAIR*, New York, Multiples, 1970. Inclus dans la boîte *Artists & Photographs*.
- N. E. Thing Co. [Baxter (Iain)], *Trans VSI Connection NSCAD-NETCO Sept. 15-Oct. 5, 1969*, Halifax, Nova Scotia College of Art and Design, 1970.
- NONAS (Richard), *Details from the Excavation of Wooster Street*, [s. l.], Buffalo Press, 1972.
- NONAS (Richard), *Making Sculpture*, vol. 1 of *The Destruction of Harrison Street*, [s. l.], 1975.
- NONAS (Richard), *MORE BULK THAN FILL*, vol. 1 of *Cold Storage Day*, New York, John Weber Gallery, 1979.
- NONAS (Richard), *Boiling Coffee*, New York, Tanam Press, 1980. 2 000 ex. dont 70 de tête.
- OLBRICH (Bernd), *Rubber Stamp Show*, Kassel, 1982. 2 volumes avec un tampon et une carte postale. 250 ex.
- OLDENBURG (Claes), *Store Days*. Documents from The Store (1961) and Ray Gun Theater (1962). Selected by Claes Oldenburg and Emmett Williams. Photographs by Robert R. McElroy. New York/Villefranche-sur-mer / Frankfurt am Main, Something Else Press, 1967. [8 000 ex. en deux éditions.]
- OLDENBURG (Claes), *Notes in Hand*, New York, E. P. Dutton & C°, in association with Petersburg Press, 1971.
- OLDENBURG (Claes), *Raw Notes*. Documents and scripts of the performances: Stars, Moveyhouse, Massage, The Typewriter, with annotations of the author, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1973.
- One Month: cf. March 1969.*

- ONO (Yoko), *Grapefruit*, [Japon], Wunternbaum Press [Yoko Ono], 1964. 500 ex. Rééd. New York, Simon and Schuster, 1970 et 2000.
- OPALKA (Roman), 1965 / 1-∞ — *Travel Sheets*, Torino, Galleria LP 220, 1972.
- OPALKA (Roman), 1965 / 1-∞, München, Ottenhausen, 1980. 600 ex. avec un disque 33 tours.
- OPPENHEIM (Dennis), *Flower Arrangement for Bruce Nauman*, New York, Multiples, 1970. Inclus dans la boîte *Artists & Photographs*.
- OSBORN (Kevin), *Real Lush*, [Arlington, USA], 1981. 305 ex.
- OSBORN (Kevin), *Wide Open*, [Arlington, USA], 1984. 50 ex.
- OU, revue de poésie sonore créée et éditée par Henri Chopin, en Grande-Bretagne. 25 numéros entre 1964 et 1973. 500 à 1 000 ex.
- PADIN (Clemente), *Omaggio a Beuys*, Friedrichsfehn, I.A.C. [International Artist's Cooperation] / Klaus Groh, 1976. 50 ex.
- PANE (Gina), *Moments de silence: I. Recueillis en 8 documents novembre 1969-octobre 1970*, Torino, galleria LP 220, [1972]. Édition non limitée et 100 ex. de tête.
- PAOLINI (Giulio), *Ennesima*, Paris, Yvon Lambert, 1975. 1 000 ex.
- PAULOT (Bruno), [The Reason for this Book...], Offenbach [Allemagne], [circa 1990]. 100 ex.
- PENCK (A.A.), *Standart [Standard Making]*, München, Jahn und Klüser, 1970. 1 000 ex.
- PENCK (A.R.), *Ich bin ein Buch kaufe mich jetzt*, Köln, Michael Werner, 1976. Traduit en français sous le titre *Je suis un livre achète-moi maintenant*, Paris, galerie Gillespie - Laage - Salomon, 1981.
- PENONE (Giuseppe), *Svolgere la propria pelle*, Torino, Sperone, 1971.
- PETASZ (Pawel), *Ten Theses*, Art theory series n° 2, Elblag [Pologne], Arriergarde, 1979. 30 ex. (1^{er} tirage d'une édition non limitée).
- PETERSEN (Jes), *Piero Manzoni: Life and Work*, Berlin, Petersen Press, 1969. 2^e éd., 100 ex. (1^{re} éd. en papier, 1962, 60 ex. et en Rhodoid, 1963, 60 ex.)
- PHILLIPS (Tom), *Trailer*, Düsseldorf / Reykjavik / London, Hansjörg Mayer, 1971. 526 ex. dont 26 de tête.
- PHILLIPS (Tom), *A Humument: A Treated Victorian Novel*, London, Thames & Hudson, 1980. Rééd. New York, Thames & Hudson, 1982. First Revised Edition, London, Thames & Hudson, 1987. Second Revised Edition, London, Thames & Hudson, 1997.
- PHILLIPS (Tom), *The Heart of A Humument*, 1985, Stuttgart, Hansjörg Mayer; London, Talfourd Press, 1985. 367 ex. dont 50 de tête.
- PHILLIPS (Tom), *Dante's Inferno*, London / New York, Thames & Hudson, 1985.
- PIGNOTTI (Lamberto), *Biblia Pauperum*, Roma, Elle Ci, 1977.
- PISTOLETTO (Michelangelo), *Cento mostre nel mese di ottobre*, [Torino], Giorgio Persano, 1976.
- POIRIER (Anne et Patrick), *À la mémoire de Romulus. Nouvelle*, Liège, Yellow Now, 1974. 75 ex.
- POIRIER (Anne et Patrick), *Les Paysages révolus*, Paris, Sonabend, 1975. 500 ex.
- POIRIER (Anne et Patrick), *Domus aurea. Archéologie-fiction*, texte de Jean-Clarence Lambert, Paris, Les Presses de la connaissance, 1977.
- POLKE (Sigmar), *Bundestagswahl 1972 – Bizarre*, Fotos aufgenommen in Düsseldorf und Köln, Heidelberg, Edition Staack, 1972. [550 ex.]
- POLKE (Sigmar), Duchow (Achim), *Franz Liszt kommt gern zu mir zum Fernsehen*, Münster, Westfälischer Kunstverein Münster, 1973.
- Poor. *Old Tired Horse*. Revue créée et éditée par Ian Hamilton Finlay, à Edimbourg puis à Stonypath (Écosse). 25 numéros entre 1962 et 1968.
- Qui êtes-vous? *Who are you?*, n° 12 de la revue *Daily-Bul*, dir. André Balthazar & Pol Bury, La Louvière, Le Daily-Bul, 1968.
- RAMSDEN (Mel), *The Black Book*, 1967. Ex. unique.
- RAMSDEN (Mel), *Abstract Relations*, New York, Art-Language, 1968 / 1972. 5 ex.
- RAMSDEN (Mel), *Thirty-Nine Negative Categories*, [Coventry], Art-Language, 1968 / 1972. 50 ex.
- RAMSDEN (Mel), *Model*, [Coventry], Art-Language, 1968-1972. 5 ex.
- RAMSDEN (Mel), *Blurting in A & L [...]*, New York, Art & Language Press; Halifax, The Mezzanine, Nova Scotia College of Art, 1973.
- Reaktion*, revue créée et éditée par la galerie Leaman à Alsbach (Allemagne). 7 numéros entre 1975 et 1983. 1 000 ex.
- REUTERSWÄRD (Carl Fredrik), *Prix Nobel*, Stockholm, Bonniers, 1966.
- RICHTER (Gerhard), *128 details from a picture (Halifax 1978)*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1980.
- RICHTER (Gerhard), *Atlas*, ed. by Helmut Friedel, Köln, Buchhandlung Walther König (édition en allemand); New York, D.A.P. Distributed Art Publishers (édition en anglais), 2006 (1^{re} éd. 1972).
- Ridell (Torsten), *Permutations de lignes. Linje Permutationer*, Bjärred (Suède), Wedgepress & Cheese, 1978. 300 ex.
- RODRIGUES (Regina), *S C S*, Washington, 1988. 471 ex.
- ROSLER (Martha), *Service: A Trilogy on Colonization*, New York, Printed Matter, 1978.
- ROTH (Dieter) / ROT (Diter), *Bilderbuch*, Reykjavik, forlag ed, 1957. 3 ex. Rééd. *Gesammelte Werke Band I*, Stuttgart / London / Reykjavik, Hansjörg Mayer, 1976. 1 000 ex.
- ROTH (Dieter) / ROT (Diter), *Kinderbuch*, Reykjavik, forlag ed, 1957. 100 ex. Rééd. *G.W. Band I*, Stuttgart / London / Reykjavik, Hansjörg Mayer, 1976. 1 000 ex.
- ROTH (Dieter) / ROT (Diter), *Book*, Reykjavik, forlag ed, 1958. Différents tirages successifs, de 25 à 100 ex. Rééd. *G.W. Band 8*, Stuttgart / London / Reykjavik, Hansjörg Mayer, 1976. 1 000 ex.
- ROTH (Dieter) / ROT (Diter), *Ideogramme*, n° 2 de la revue *Material*, Darmstadt, 1959. Rééd. *G.W. Band 2*, Hellnar / Köln / London, Hansjörg Mayer, 1971. 1 000 ex.
- ROTH (Dieter) / ROT (Diter), *Bok 1956-59*, Reykjavik, Forlag ed, 1959. 150 ex. Rééd. sous le titre et avec *Ideogramme*, *G.W. Band 2*, Hellnar / Köln / London, Hansjörg Mayer, 1971. 1 000 ex.
- ROTH (Dieter) / ROT (Dieter), *Bok 2a, Bok 2b*, Reykjavik, forlag ed, 1960 / 1961. 35 et 100 ex. Rééd. *G.W. Band 3*, Stuttgart / London / Reykjavik, Hansjörg Mayer, 1973. 1 000 ex.
- ROTH (Dieter) / ROT (Diter), *Bok 3a*, Reykjavik, forlag ed, 1961. 200 ex. (une cinquantaine effectivement réalisés). Rééd. *G.W. Band 5*, Reykjavik / Stuttgart / Köln / London, Seimannsverlag (Hansjörg Mayer), 1970. 1 000 ex.
- ROTH (Dieter) / ROT (Diter), *Bok 3b*, Reykjavik, forlag ed, 1961. 50 ex. (une dizaine effectivement réalisés). Rééd. *G.W. Band 7*, Stuttgart / London / Reykjavik, Hansjörg Mayer, 1974. 1 000 ex.
- ROTH (Dieter) / ROT (Diter), *Bok 3d*, Reykjavik, forlag ed, 1961. 50 ex. (trois effectivement réalisés). Rééd. *G.W. Band 7*, Stuttgart / London / Reykjavik, Hansjörg Mayer, 1974. 1 000 ex.
- ROTH (Dieter) / ROT (Diter), *Daily Mirror Book*, Reykjavik, forlag ed, 1962. 220 ex. Rééd. en un format agrandi sous le titre *Kwadrat-Blad. Quadrat-Print. Quadratblatt*, Hilversum [Pays-Bas], Steendrukkerij de Jong & C°, 1965. [1 000 ex.] Rééd. augmentée sous le titre *Daily Mirror*, *G.W. Band 10*, Köln / London / Reykjavik, Hansjörg Mayer, 1970. 1 000 ex.
- ROTH (Dieter) / ROT (Diter), *Bok 3c*, Reykjavik, Forlag ed, 1961. 40 ex. Rééd. *G.W. Band 6*, Reykjavik / Düsseldorf / London, Hansjörg Mayer, 1971. 1 000 ex.

- ROTH (Dieter) / ROT (Diter), *Literaturwurst*, ex. unique, 1961. Édité à Berlin, René Block, 1970. Multiple, 50 ex.
- ROTH (Dieter) / ROT (Diter), *Dagblegt Bull*, n° 8 de la revue *Daily-Bul*, La Louvière, Daily-Bul, [1962]. [Circa 200 ex.]
- ROTH (Dieter) / ROT (Diter), *Snow*, Vorwort Daniel Spoerri, [Berlin], Christian Grützmaier, édition et 15, 1966. [1 000 ex.] Rééd. G.W. Band 11, Stuttgart/London/Reykjavik, Wasserpresse (Water Press), vormalis Hansjörg Mayer, 1970. 1 000 ex.
- ROTH (Dieter) / ROT (Diter), *Mundunculum*, Köln, Dumont Schauberg, 1967. Rééd. G.W. Band 16, Stuttgart/London/Reykjavik, Hansjörg Mayer, 1975. 1 000 ex.
- ROTH (Dieter) / ROT (Diter), *Poeterei 3 / 4*, Köln, Taucher Verlag, 1968. 230 ex. et 7 ex. dans une boîte en bois.
- ROTH (Dieter) / ROT (Diter), *246 Little Clouds*, with an introduction by Emmett Williams, New York / Cologne / Paris, Something Else Press, 1968. [1 890 ex.] Rééd. G.W. Band 17, Stuttgart/London/Reykjavik, Hansjörg Mayer, 1976. 1 000 ex.
- ROTH (Dieter) / ROT (Diter), *Little Tentative Recipe*, Stuttgart, Hansjörg Mayer, 1969. 100 ex. dans une boîte en bois.
- ROTH (Dieter) / ROT (Dieter), *2 PROBLEME UNSERER ZEIT*, Ein Essay, Reykjavik, Verlag, 1971. 200 ex.
- [ROTH (Dieter) / ROT (Dieter)], *ÜBER DAS VERHALTEN DES ALLGEMEINEN ZU ODER GEGENÜBER DEM BESONDEREN BEZIEHUNGSWEISE DES BESONDEREN ZU ORDER GEGENÜBER DEM ALLGEMEINEN*, Ein Essay, Reykjavik, Verlag, 1972. 200 ex.
- ROTH (Dieter) / ROT (Dieter), *Scheisse*, vollständige Sammlung der Scheisse Gedichte mit allen Illustrationen, G.W. Band 13, Stuttgart/London/Reykjavik, Hansjörg Mayer, 1972. 1 200 ex.
- ROTH (Dieter), *Dieter Roth. Bücher*, Hannover, Kestner Gesellschaft, 1974. 3 000 ex.
- ROTH (Dieter), *Dieter Roth. Boeken*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1975. [2 000 ex.]
- ROTH (Dieter), *Trophies. 125 Hand-Speedy Drawings*, Stuttgart/London, Hansjörg Mayer, 1979. 1 200 ex.
- ROTH (Dieter), HAMILTON (Richard), *Interfaces*, Basel, Roths' Verlag, 1988. 500 ex.
- ROTH (Dieter) & ROTH (Bjorn), [sans titre], Marseille, MAC, 1997. 500 ex.
- RÜHM (Gerhard), *Mann und Frau*, Darmstadt, Hermann Luchterhand, 1972.
- RUPPERSBERG (Allen), *23 Pieces*, [Los Angeles, 1969].
- RUPPERSBERG (Allen), *24 Pieces*, [Los Angeles]: Sunday Quality, [1970]. 600 ex.
- RUPPERSBERG (Allen), *Al's Grand Hotel*, [Los Angeles], 1971.
- RUPPERSBERG (Allen), *Greetings from L.A. A Novel*, [Los Angeles], 1972. 200 ex.
- RUPPERSBERG (Allen), *23, 24 & 25 Pieces*, textes de Liam Gillick et Christophe Cherix, Chatou, CNEAI; Genève, JRP Éditions, 2000. 800 ex.
- RUPPERSBERG (Allen), *The New Five-Foot Shelf of Books*, Brussels, M. Szwajcer & M. Didier; Ljubljana, International Centre of Graphic Arts, 2003. [1 000 ex.]
- RUSCHA (Edward), *Twentysix Gasoline Stations*, [Los Angeles], 1963, 400 ex. Rééd. 1967, 500 ex.; 1969, 3 000 ex.
- RUSCHA (Edward), *Various Small Fires and Milk*, [s. l.], 1964. 400 ex. Rééd. 1970, 3 000 ex.
- RUSCHA (Edward), *Some Los Angeles Apartments*, [s. l.], 1965. 700 ex. Rééd. 1970, 3 000 ex.
- RUSCHA (Edward), *Every Building on the Sunset Strip*, Hollywood, Heavy Ind. Pub., 1966. 1 000 ex. Rééd. 1969, 500 ex.; 1971, 5 000 ex.
- RUSCHA (Edward), *Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles*, [s. l.], 1967. 2 500 ex. Rééd. 1974, 1 913 ex.
- RUSCHA (Edward), avec Williams Mason et Blackwell Patrick, *Royal Road Test*, [s. l.], 1967. 1 000 ex. Rééd. 1969, 1 000 ex.; 1971, 2 000 ex.; 1980, 1 500 ex.
- RUSCHA (Edward), *Nine Swimming Pools and a Broken Glass*, [s. l.], 1968. 2 500 ex. Rééd. 1976, 1 900 ex.
- RUSCHA (Edward), *Crackers*, Hollywood, Heavy Industry Publications, 1969. [5 000 ex.]
- RUSCHA (Edward), *Babycakes With Weights*, [New York, Multiples], 1970. Inclus dans la boîte *Artists & Photographs*.
- RUSCHA (Edward), *Real Estate Opportunities*, [s. l.], 1970. 4 000 ex.
- RUSCHA (Edward), *A Few Palm Trees*, Hollywood, Heavy Industry Publications, 1971. 4 000 ex.
- RUSCHA (Edward), *Dutch Details*, [Deventer (Pays-Bas)], Octopus Foundation for Sonsbeek 71, 1971. 3 000 ex.
- RUSCHA (Edward), WEINER (Lawrence), *Hard Light*, Los Angeles, [Heavy Industry Publications], 1978. [1 000 ex.]
- RUSCHA (Edward) [pseudonyme, faussement attribué à Joel Fisher], *Six Hands and a Cheese Sandwich*, [s. l.], 1971.
- rutault (claudio), *un coup de peinture, un coup de jeunesse*. documentation sur un travail de peinture de claudio rutault établie par bernard marcelis, bruxelles, postscriptum, 1977. 500 ex.
- rutault (claudio), *notes sur le non-peint*, paris, intelligence service productions, [1977].
- rutault (claudio), *projet de 7 peinture-suicide*, paris, intelligence service productions, [1978]. [100 ex.]
- rutault (claudio), *identité et différence*, dijon, le coin du miroir, 1978. [200 ex.]
- rutault (claudio), *collections*, [paris, intelligence service productions, 1979.] [100 ex.]
- rutault (claudio), *définitions / méthodes 1973-1979*, paris, intelligence service productions, [1981]. 1 000 ex.
- rutault (claudio), *définitions / méthodes*, vol. 3 (bis – reprise – sculpture), 4 (dispositif), 5 (transfert), [paris], 1985. 3 volumes. 600 ex.
- rutault (claudio), *22 réalisations à l'ARC*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1983. [600 ex.]
- rutault (claudio), *marie-louise*, Paris, Janninck, coll. « l'art en écrit », 1993. 300 ex.
- rutault (claudio), *mes peintures ont la vie courte mais elles ont plusieurs vies*, [s. l.], Les presses du réel, 1994. [500 ex.]
- rutault (claudio), *définitions / méthodes. le livre. 1973-2000*, Paris, Productions Flammarion 4, 2000. 999 ex.
- [SAINT-PHALLE (Niki de); TINGUELY (Jean); ULTVEDT (Per-Olof)], *Hon — en katedral historia*, ed. Barbro Sylvan, K. G. Hulten, John Melin, Anders Österlin, Stockholm, Moderna Museet, 1967.
- SARKIS (Sarkis Zabunyan, dit), *23 documents classés*, Hamburg, Hossmann, [1973]. 46 ex. avec une cassette.
- SARKIS (Sarkis Zabunyan, dit), *Blackout*, Genève, Écart, 1975. 102 ex.
- SCHMIDT-HEINS (Barbara), *Eine Gedenk-Minute für die Zeit*, [Hamburg], 1980. 200 ex.
- SCHMIDT-HEINS (Barbara), *Gezeiten*, [Hamburg], 1981. 150 ex.
- SCHMIDT-HEINS (Gabriele), *Stundenbuch*, [Hamburg, circa 1980]. 120 ex.
- schmit (tomas), *das gute dünken*, Berlin, 1970. 408 ex.
- schmit (tomas), *das uch der b*, Köln, Michael Werner, 1973. 50 ex.
- schmit (tomas), *dies, guten tag, ist der katalog der ausstellung tomas schmit [...]*, [katalog 1], texte de Wulf Herzogenrath, köln, kölnischer kunstverein, 1978. 1 200 ex. Rééd. Berlin, Wiens Verlag / tomas schmit archiv; Köln, Buchhandlung Walther König, 2009.
- schmit (tomas), *und dies ist der katalog tomas schmit band II [...]*, [katalog 2], Berlin, Daadgalerie; Hannover, Sprengelmuseum, 1987. 2 000 ex.

- schmit (tomas), *tomas schmit im portikus 1997* [hier kommt also katalog 3 (...)], Frankfurt am Main, Portikus, 1997. 1 200 ex.
- schmit (tomas), *katalog 4*, ed. herausgegeben von Barbara Wien & Wilma Lukatsch, Köln, Buchhandlung Walther König, 2007.
- Schmuck, revue créée et éditée par David Mayor, Beau Geste Press, à Cranleigh [Grande-Bretagne]. 8 numéros entre 1972 et 1976. 500 ex. en général.
- SCHNEEMANN (Carolee), *Parts of a Body House Book*, Cullompton, Devon (Grande-Bretagne), Beau Geste Press, 1972. 60 ex. de tête.
- SHIOMI (Mieko), *Disappearing Music for Face*, performed by Yoko Ono, photographed by Peter Moore, New York, George Maciunas, 1966. Rééd. [s. l.], ReFlux editions, 2002.
- SHIOMI (Mieko), *Spatial Poem*, Osaka, 1976.
- S M S, revue créée par William Copley et Dimitri Petrov, éditée par The Letter Edged in Black Press, à New York. 6 numéros entre février et décembre 1968. 2 000 ex.
- SNOW (Michael), *Cover to Cover*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design; New York, New York University Press, 1975.
- SPOERRI (Daniel), *Topographie anecdotée* du hasard*, Paris, galerie Lawrence, 1962. Rééd. Paris, Centre Georges-Pompidou, 1990. Version anglaise, très augmentée, avec les collaborations de Robert Filliou, Emmett Williams, Roland Topor : *An Anecdoted Topography of Chance (Re-Anecdoted Version)*, New York / Köln / Paris, Something Else Press, 1966. [2 020 ex.]. Version allemande augmentée de la collaboration de Dieter Rot, *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls*, Berlin, Luchterhand, 1968. Nouvelle version anglaise, London, BCM Atlas Press, 1995.
- SPOERRI (Daniel), Dufrêne (François), *L'Optique moderne, collection de lunettes présenté [sic] par Daniel Spoerri, avec, en regard, d'inutiles notules par François Dufrêne*, [New York / Wiesbaden] Fluxus b, 1963. [700 ex.]
- SPOERRI (Daniel), *The Mythological Travels* [...], New York, Something Else Press, 1970. [2 985 ex.]
- SPOERRI (Daniel), *Dokumente Documents Documenti. Zur Krims-Krams Magie*, Hamburg, Merlin Verlag, 1971.
- STAECK (Klaus), *Pornografie*, Steinbach / Giessen, Anabas-Verlag Günther Kämpf, 1971.
- STOKES (Telfer), *Passage*, [London], Weproductions, 1972. [1 000 ex.]
- STOKES (Telfer), *Foolschap*, London, Weproductions, 1973. [1 000 ex.]
- STOKES (Telfer), *Spaces*, London, Weproductions, 1974. [1 000 ex.]
- STOKES (Telfer), DOUGLAS (Helen), *Chinese Whispers*, London, Weproductions, 1976. [1 000 ex.]
- STOKES (Telfer), DOUGLAS (Helen), *Clinckscale*, [Scotland], Weproductions, [1977]. [1 000 ex.]
- STOKES (Telfer), DOUGLAS (Helen), *Real Fiction*, Rochester, Visual Studies Workshop, 1987.
- STUART (Michelle), *The Fall*, New York, Printed Matter, 1976.
- Tau / ma*, revue publiant des livres d'artistes réunis dans une boîte en carton à l'exception du dernier numéro relié en volume, créée et dirigée par Mario Diacono et Claudio Parmiggiani, éditée par Achille Maramotti, à Bologne. 7 numéros entre 1975 (600 ex.) et 1981 (1 100 ex.).
- Tèche, revue créée et éditée par Eugenio Miccini, à Florence. 19 numéros (en 9 livraisons) entre 1969 et 1976.
- TÓT Endre, *Exercise*, Oldenburg, I.A.C. International Artist's Cooperation [Klaus Groh], 1973. 80 ex.
- TÓT (Endre), *Night Visit to the National Gallery*, Cullompton [Grande-Bretagne] / Mexico, Beau Geste Press, 1974. 500 ex.
- TREMLETT (David), *Some Places to Visit 1974*, London, Nigel Greenwood, 1975.
- TREMLETT (David), *Scrub*, Bari, Marilena Bonomo; Paris, Liliane & Michel Durand-Dessert, 1978. 400 ex.
- TREMLETT (David), *On the Border*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1979. 1 700 ex.
- TREMLETT (David), *Restless*, London, Coracle Press for Massimo Valsecchi, Waddington Galleries London, [1983]. 1 000 ex.
- TREMLETT (David), *West Bengal*, Paris, Liliane & Michel Durand-Dessert, 1989.
- TUTTLE (Richard), *Book*, Lausanne, Paul Bianchini Books, Éditions des Massons; Paris, Yvon Lambert, 1974.
- ULRICHS (Timm), *Die Zeitungsannonce als Kunstwerk 1964/74*, Hannover, Totalkunstbetrieb Timm Ulrichs und Neue Hannoversche Presse, 1974. 2 000 ex.
- ULRICHS (Timm), *Dem Leser den Rücken zukehrend*, [Hannover, 1976]. Multiple.
- VACCARI (Franco), *Viaggio sul Reno settembre 1974*, Brescia, Nuovi Strumenti, 1976.
- VALOCH (Jiří), *five parts of one work*, eschenau, the eschenau summer press & temporary travelling press publications 16, 1977. 100 ex.
- VALOCH (Jiří), *three possibilities*, eschenau, the eschenau summer press & temporary travelling press publications 21, 1980. 100 ex.
- VENET (Bernar), *Exploited Subjects*, New York, Multiples, 1970. Inclus dans la boîte *Artists & Photographs*.
- VILLERS (Bernard), *Traverse*, Bruxelles, 1976. [100 ex.]
- VILLERS (Bernard), *Trace*, Anvers, Guy Schraenen, « ColleXtion » n° 14, 1977. 500 ex.
- VILLERS (Bernard), 3 / 8, Bruxelles, Remorqueur, 1978. [120 ex.]
- VILLERS (Bernard), *Made in Belgium*, [Bruxelles, 1978. 100 ex.]
- VILLERS (Bernard), *La nuit tombe*, [Bruxelles], Remorqueur, 1978. [120 ex.]
- VILLERS (Bernard), *Mallarmé 1897*, [Bruxelles], Walrus, « Collection du commerce », 1979. [100 ex.]
- VILLERS (Bernard), *Un peu / beaucoup*, Bruxelles, Remorqueur, 1981. [100 ex.]
- VILLERS (Bernard), *Lectures*, [Bruxelles], Remorqueur, 1982. [100 ex.]
- VILLERS (Bernard), *Spirale in seize*, Bruxelles, Remorqueur, 1984. 100 ex.
- VILLERS (Bernard), *Figure Marine Paysage*, Bruxelles, Remorqueur, 1988. 120 ex.
- VILLERS (Bernard), *Correspondance*, Bruxelles, Remorqueur, 1992. 120 ex.
- VILLERS (Bernard), *Portraits de papiers*, Bruxelles, Remorqueur, 1992. 120 ex.
- VILLERS (Bernard), *Bleu / Blue, Ode / Edo, Fenêtre / Fusuma, Kyoto / Tokyo, Nara / Anra*, cinq « cahiers japonais », Bruxelles, Remorqueur, 1992. [120 ex.]
- VILLERS (Bernard), *Sol, Bru[xelles], Rem[orqueur] Alea*, [19]97[-19]98. 100 ex.
- VILLERS (Bernard), *Un livre réversible*, Krems, Galerie Stadtpark, 1998. [100 ex.]
- VILLERS (Bernard), *Un livre concevable*, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 2003. 222 ex.
- VILLERS (Bernard), *Formats*, L.N.R. [Le Nouveau Remorqueur], 2007.
- Voss (Jan), *Pissbuch. 4 Geschichten von Young Voss*, Düsseldorf, 1971. 300 ex.
- Voss (Jan), *Bilder vom rauchenden Lauf*, Stuttgart / London / Reykjavik, Hansjörg Mayer, 1975. 500 ex.
- Voss (Jan), *Frühstück*, [Berlin], Rainer Verlag, [1978]. 250 ex.
- Voss (Jan), *200 Virages serrés*, Bruxelles, Camomille, 1988. 35 ex.
- Voss (Jan), *Detour*, Köln, Walther König; Stuttgart / London, Hansjörg Mayer; Zurich, Stähli, 1989. 1 000 ex. (1^{re} éd., par l'artiste, 1986. 18 ex.)

- VOSTELL (Wolf), *De-coll / age Happenings*, New York, Something Else Press, 1966 [450 ex. dont 50 de tête].
- VOSTELL (Wolf), *Berlin und Phenomena*, New York, Something Else Press, coll. « A Great Bear Pamphlet », 1966. [1 000 ex.]
- VOSTELL (Wolf), *de coll age aktions text*, n° 22 de la revue *futura*, Stuttgart, Hansjörg Mayer, 1967.
- VOSTELL (Wolf), *Happening & Leben*, Neuwied / Berlin, Luchterhand, coll. « LD8 Luchterhand Typoscript », 1970.
- VOSTELL (Wolf), *Aktionen. Happenings und Demonstrationen seit 1965. Eine Dokumentation*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1970.
- VOSTELL (Wolf), *Einbetonierte Buch*, Hinwil [Suisse], Howeg, 1971. Multiple, 100 ex.
- VOSTELL (Wolf), HIGGINS (Dick), *Fantastic Architecture*, New York, Something Else Press, 1970. [2 000 ex.]
- VOSTELL (Wolf) : cf. Dufrêne (François), Vostell (Wolf).
- VTRE : cf. cc VTRE.
- WALTHER (Franz Erhard), *Objekte, benutzen*, herausgegeben von Kasper König, Köln / New York, Gebr. König, 1968. [2 000 ex.]
- WARHOL (Andy), *Andy Warhol's Index (Book)*, New York / Toronto, Random House, 1967.
- [WARHOL (Andy)], *Andy Warhol*, Stockholm, Moderna Museet, 1968. 3^e éd. 1970.
- WEINER (Lawrence), *STATEMENTS*, New York, The Louis Kellner Foundation / Seth Siegelaub, 1968. 1 000 ex.
- WEINER (Lawrence), *TRACCE TRACES*, Torino, Sperone, 1970. [1 000 ex.]
- WEINER (Lawrence), *10 WORKS*, [Paris], Yvon Lambert, [1971]. [1 000 ex.]
- WEINER (Lawrence), *Flowed*, Halifax, Nova Scotia College of Art and Design, [1971]. [1 136 ex.]
- WEINER (Lawrence), *Causality AFFECTED AND / OR EFFECTED*, New York, Leo Castelli, 1971. [1 000 ex.]
- WEINER (Lawrence), *HAVING BEEN DONE AT Having been done to. ESSENDO STATO FATTO A Essendo stato fatto a*, Torino, Sperone, 1972. 1 000 ex.
- WEINER (Lawrence), *AND / OR: GREEN AS WELL AS BLUE AS WELL AS RED*, London, Jack Wendler, 1972. [1 000 ex.]
- WEINER (Lawrence), *ONCE UPON A TIME C'ERA UNA VOLTA*, Milano, Franco Toselli, 1973. 1 000 ex. Photographies de Giorgio Colombo.
- WEINER (Lawrence), *RELATIVE TO HANGING*, Ringkøbing [Danemark], After Hand, 1975. 500 ex.
- WEINER (Lawrence), *PERTAINING TO A STRUCTURE*, London, Robert Self Publications, [1977]. [750-1 000 ex.] Photographies de Daniel Buren.
- WEINER (Lawrence), *COMING AND GOING. VENANT ET PARTANT*, Genève, Centre d'art contemporain / Écart Publications, [1977]. [750 ex.]
- WEINER (Lawrence), *THE LEVEL OF WATER. DE WATERSTAND*, Gent, Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst, 1978. 300 ex.
- WEINER (Lawrence), *WITH A TOUCH OF PINK. MIT EINEM HAUCH VON ROSA*, Bremerhaven, Kabinett für aktuelle Kunst; Berlin, Künstlerprogramm des DAAD, 1978. 1 000 ex.
- WEINER (Lawrence), *THE TRAVEL OF MARGARET-MARY (IN SEARCH OF A SUITABLE MISE-EN-SCENE) DUCKS ON A POND*, Gent, Imschoot, 1988. [1 000 ex. dont 25 de tête.]
- WEINER (Lawrence), *À FRIPON FRIPON & DEMI*, [Paris], Yvon Lambert, 1997. [1 000 ex.]
- WEINER (Lawrence) : cf. Ruscha (Edward), Weiner (Lawrence).
- WIELAND (Joyce), *True Patriot Love. Véritable amour patriotique*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1971.
- WILLIAMS (Christopher), *From Angola to Vietnam**, Gent, Imschoot, 1989. [1 050 ex.]
- WILLIAMS (Emmett), *The Last French Fried Potato and Other Poems*, New York, Something Else Press, coll. « A Great Bear Pamphlet », 1967. [1 000 ex.] Rééd. *La Dernière Pomme frite et autres poèmes des fifties et sixties*, Genève, Centre genevois de gravure contemporaine, 1989. 1 000 ex.
- WILLIAMS (Emmett), *Sweethearts*, New York, Something Else Press, 1967. [2 300 ex.]
- Williams Emmett, *A Valentine for Noël*, Stuttgart / London / Reykjavik, Hansjörg Mayer, 1973. 2 000 ex.
- WILLIAMS (Emmett), *Selected Shorter Poems 1950-1970*, Stuttgart / London / Reykjavik, Hansjörg Mayer, 1974.
- WILLIAMS (Emmett), *THE VOY AGE*, Stuttgart / London / Reykjavik, Hansjörg Mayer, 1975. 1 000 ex.
- WILSON (Ian), *Bulletin 30*, Amsterdam, Art & Project, 1970.
- WILSON (Ian), *Section 34, 2nd Set*, 1983, Toronto, Art Metropole / David Bellman, 1984.
- WILSON (Ian), *Sections 21-29*, Paris, Ghislain Mollet-Viéville, 1985. 500 ex.
- Xerox Book : cf. Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner.
- YOUNG (La Monte), *Compositions 1961*, [New York, Fluxus Editions], 1963.
- YOUNG (La Monte), MAC LOW (Jackson) *An Anthology*, [New York, Fluxus Editions], 1963. Rééd. [s. l.], Heiner Friedrich, 1970.
- ZAZA (Michele), *Dissidenza ignota*, Bari, galleria Marilena Bonomo, 1973. 500 ex.
- ZAZA (Michele), *Naufragio euphorico*, Milano, Diagramma, 1974. 250 ex.
- Zeitschrift für alles. Review for Everything. Tímarit fyrir allt*, revue créée par Dieter Roth et éditée par Hansjörg Mayer à Stuttgart entre 1975 et 1977 (3 numéros) puis par Dieter Roth à Stuttgart et Hambourg entre 1978 et 1983 (4 numéros), puis par Dieter Roth, sous la responsabilité de Barbara Wien, à Bâle (3 numéros dont un en deux volumes) entre 1986 et 1987. 500 à 1 800 ex.

INDEX

À l'exception de quelques cas particuliers, les noms des éditeurs, des traducteurs, des auteurs d'entretiens et des commissaires d'expositions mentionnés dans les références bibliographiques ne figurent pas dans cet index.

- Aballéa (Martine) 311, 321, **323**, 324, **325**, 329, **360**, 362, 382, 390, 391
 Abramovic (Marina) 289, **290**
 Abrioux (Yves) 64, 65, 72
 Acconci (Vito) 28, 78, 100, 154, 186, **291**, **327**, **328**, 329
 Ader (Bas Jan) **291**
 Adorno (Theodor W.) XI, 166
 Agamben (Giorgio) IX
 Agentzia 80, 82, 84
 Alberola (Jean-Michel) **321**, 326
 Alberro (Alexander) 35, 151, 152, 167, 170, 190, 197, 362
 Albers (Josef) 78, 130
 Albert-Birot (Pierre) 47, 64, 78, 92
 Alberti (Leon Battista) 198
 Alechinsky (Pierre) 17, 207
 Allan (Ken) 168
 Alloway (Lawrence) 20, 28, 152, 270
 Alquié (Ferdinand) 135
 Althusser (Louis) 153
 Ammann (Jean-Christophe) 296
 Anderson (Chester) 121
 Anderson (Laurie) 248
 Anderson (Simon) 105
 Andre (Carl) 24, **25**, 40, 78, **86**, 90, 98, **124**, 152, 156, 200, 230, 271, 278, **279**, 373
 Anselmo (Giovanni) **282-284**
 Antin (Eleanor) 32, **34**, 142
 Apollinaire (Guillaume) 64, 65, 72, 79, 85, 99
 Apple (Jacki) 321, 326
 Applebroog (Ida) XIV, 23, 32, 311, **312**
 Archimède 363
 Aristote 72, 73, 74, 142, 171, 179, 310, 364, 394, 400
 Armel (Aliette) 43
 Armleder (John) 249
 Art & Language XVIII, **153**, 154, 155, 166, 173, 174, 175, 177, **178-182**, 183, 188, 189
 Art & Project 40, **165**, 173, **175**, 182, **185**, **257**, **259**
 Art Metropole 26, 151, **174**, 194, 197, 231, **250**, **252**, **365**, 389
 Artaud (Antonin) 94, 112, 113, 118
 Ashley (Robert) 95
 Atkinson (Terry) **153**, **178-179**, 180, 181
 Attwood (Martin) 48
 Aubertin (Bernard) **94**
 Baake (Frans) 311
 Bach (Jean-Sébastien) 141, 275
 Bachelard (Gaston) 147
 Bailly (Bérénice) XI, 29
 Bainbridge (David) **153**
 Balcells (Eugènia) 23, **24**
 Baldessari (John) XIV, XVII, 29, 30, 39, 40, 44, 162, 167, 169, 172, 278, 315, **316-321**, 325, 328, 329
 Baldwin (Michael) **153**, **178**, **179-180**
 Balh (Carel) 282
 Balhaus (Fritz) **374**, 383
 Balthazar (André) 34, 110
 Bann (Stephen) 64, 65, 70, 71, 72, 75
 Barbieri (Carla) XIX
 Barendse (Henri Man) 22, 58, 325, 337
 Barilli (Renato) 43
 Barras (Vincent) 85, 95
 Barry (Robert) XV, XVI, 24, **25**, 40, 151, 155, 156, 158, 161, 162, 170, 175, **182-188**, 189, 190, 197, 201, 373
 Barthes (Robert) 113, 166, 179, 207, 213
 Bartolini (Luciano) 32, 326, **347**, 348, 349, **377**
 Bataille (Georges) 310
 Battcock (Gregory) 158, 278
 Baudelaire (Charles) 15, 304, 360, 397
 Baudrillard (Jean) X, 169, 222, 225
 Baudson (Michel) 186
 Baumgarten (Lothar) 39, 54, **241-242**
 Baxter (Iain) cf. N.E. Thing Co.
 Bay (Didier) 242, **243**, 244, 316, 321, **326**
 Beatles (the) 96
 Beauffet (Jacques) 128
 Beau Geste Press 24, 26, **97**, **292**, **351**, **357**, **358**, **376**
 Beauvoir (Simone de) 304, 306
 Becher (Bernhard & Hilla) 223, **242-243**, 244
 Beck (Julian) 118
 Beckett (Samuel) 275
 Bellingham (David) XII
 Belloli (Carlo) 80
 Bellour (Raymond) 46
 Ben (Benjamin Vautier, dit) XIX, XX, 35, 78, 82, 93, **94**, 95, **122**, 123, 126, **127**, 128, 133, 137, 138, **139**, 142, 143, 144, 151, 212, 241, 338
 Benjamin (Walter) XIV, 3, 5, 14, 17, 52, 60, 96, 147, 166, 168, 190, 193, 194, 197, 205, 310, 311, 334
 Benoit (Pierre-André, dit aussi PAB) 17, 18, 26, 41
 Bense (Max) 78, 81, 87
 Béraud (Gilles) 13
 Berès (Pierre) 17, 26, 37, 41, 42, 57

- Bergson (Henri) 290, 301
 Bernard (Christian) 100
 Berman (Wallace) 22
 Bertini (Gianni) 93, **107, 110**
 Besson (Christian) 17, 288
 Bettelheim (Bruno) 318
 Beuys (Joseph) 78, 111, 119, 124, 126, 131, **132-133, 139**, 140, 141, 142, **143**, 144, 230, **290**, 353
 Bianchini (Paul) 13, 281, 376
 Bill (Max) 66, 78, 79, 81, 82
 Bippus (Elke) 307
 Blackwell (Patrick) **55**
 Blaine (Julien) 78, 79, 80, 82
 Blanchot (Maurice) 308, 309, 334, 367
 Blank (Irma) XV, **304**, 305, 306
 Blaschka 246, 247
 Blistène (Bernard) XI, 29, 51, 64
 Bloch (Ernst) 105, 135, 142
 Block (René) 121, 130, 131, 133, 163
 Block (Ursula) 34
 Bochner (Mel) 20, 23, 24, 51, **162-163**, 167, **169**, 200, 278
 Boekie Woekie 26, 112, **387**
 Boetti (Alighiero) 206, **207**, 348
 Böhmeler (Claus) 32
 Boltanski (Christian) XVIII, 9, 22, 23, 32, 40, 44, 50, 54, **207-221**, 227, 228, 229, 230, **243**, 244, 247, 259, 323, 328, 348
 Boltanski (Luc) 211, 213
 Bonafoux (Pascal) 41
 Bond (James) **365**
 Bonnet (Marguerite) 63
 Borgeaud (Bernard) 193
 Borges (Jorge Luis) 40, 321, 345, 348
 Bory (Jean-François) 78, 79, 80, 82
 Boulez (Pierre) 95, 96
 Bourdieu (Pierre) 211, 213, 242
 Bourdon (David) 28, 38, 250, 382
 Bourgeois (Louise) 41
 Bovier (Lionel) XV
 Brace (Brad) **372**
 Braque (Georges) 37
 Braun (Hermann) 135
 Breakwell (Ian) 311, 323, 326
 Brecht (George) 45, **95**, 106, **114**, 117, 122, **123**, 124, 126, **128-129**, 130, 132, **134**, 135, 137, 138, **143**, **294**, **349**, **373-374**, 376
 Bremer (Claus) 19
 Breton (André) 41, 63, 74, 111, 135, 308, 324
 Breuil (Marie-Hélène) 314
 Bright (Betty) 264
 Brockhaus 309, 349
 Brody (Jacqueline) 39
 Brogowski (Leszek) XVIII, 23, 34, 36, 140, 176, 339, 346
 Bronson (AA) 231
 Broodthaers (Marcel) 8, **13-17**, 28, 46, **52**, 54, **58-59**, 60, 73, 78, 84, 87, 113, 124, 189, 231, 241, 296, 346, **352**, 353, 357, 360, 366, 388, 400
 Broos (Kees) 29, 34, 81
 Brouwn (Stanley) 23, **24**, 96, **164-165**, 175, 232, 288
 Brown (David) 65, 126
 Brown (Kathan) 28
 Brutus 318, 319
 Buchloh (Benjamin) XIV, 5, 14, 17, 52, 60, 166, 168, 190, 193, 194, 197
 Büchner (Georg) 365, 366
 Buckley (Tim) 337
 Burden (Chris) 289, **290**
 Buren (Daniel) XVI, 39, 54, **56-57**, 124, 158, 174, 180, 188, 189, 196, 197, 223, 230, 248, **249**, 354, 355, **375**, 376, 377, 383
 Burgin (Victor) 166, **174**, 176, 323, 351, **352**
 Burn (Ian) 24, 153, 167, **178**
 Burnham (Jack) 156, 167, 168, 182, 188
 Burroughs (William) 367
 Burton (Robert) 117
 Bury (Pol) 17, 110, 130
 Butor (Michel) 1, 2, 355, 357, 372, 393, 394
 Byars (James Lee) 23, 39, 54, 124, 126, 296, **297**, **356**, **378**, 379, **380**
 Cadere (André) **313**
 Caesar (Julius) 318
 Cage (John) 45, 47, **95**, 96, 106, 115, 119, 122, 126, 128, 143, 145
 Caillois (Roger) 177
 Calle (Bob) 207
 Callot (Jacques) 222
 Cameron (Charles) 78
 Cameron (Eric) 155, 192, 193, 194
 Camhi (Leslie) 216, 221, 348
 Campos (Augusto de) 68, 71, 72, 78, 85
 Campos (Haroldo de) 64, 68, 71, 85, 98
 Caramelle (Ernst) **223**
 Carré (Jean-Dominique) 54, 65, 223
 Carrión (Ulises) 26, 31, 32, **33**, 44, **48-49**, 50, 55, 63, **97**, 100, 137, 139, 231, **246**, **277-278**, 338, 339, 392, **393**, 397, 398, 401
 Carroll (Lewis) 241
 Caruso (Luciano) 98
 Castel (R.) 213
 Castleman (Riva) XII, 42
 Cavellini (Guglielmo Achille) 311, 326, **327**, 354, 355
 Cazalis (Henri) 85, 86, 187, 307
 Celant (Germano) 18, 43, 49, 54, 98, 152, 160, 377, 378, 380, 389
 Certeau (Michel de) 295
 Cervantes (Miguel de) 321
 Ceysson (Bernard) 128, 330, 334
 Cézanne (Paul) 169, 368
 Chamboredon (Jean-Claude) 213
 Champesme (Marie-Thérèse) 49
 Chandler (John) 51
 Chandler (Raymond) 275, 337
 Chapon (François) 17, 18, 26, 37, 41
 Charlet (Nicolas) 18
 Charles (Daniel) 95, 126, 128
 Charles (Michel) 296
 Charlton (Alan) 28
 Charmoy (Cozette de) 93
 Chartier (Roger) 166, 345, 394
 Chatelain (Jean-Marc) 370
 Cherix (Christophe) 30, 38, 51
 Chevrier (Jean-François) 331
 Chomsky (Noam) 197
 Chopin (Henri) 46, 47, 70, 78, 82, 90, **91-94**, 95, 96, 101, 348
 Chrétien (Jean-Louis) 186, 214
 Christo (Javacheff) 20
 Cladders (Johannes) 124, 307
 Clark (Thomas A.) 390
 Clarke (Austin) 74
 Claudel (Paul) 39, 393, 394
 Claura (Michel) 43
 Clavin (Hans) 98
 Clayssen (Jacques) 328
 Closky (Claude) XIII, 50
 Cohen (Rohanny H.) 32, 311
 Cole (Henri) 37
 Coleridge (Samuel) 45
 Collins (James) 322
 Colombo (Georgio) 196, 201
 Colonna (Francesco) 371
 Compton (Michel) 60
 Constant 17
 Conzen (Ina) 126, 353
 Cooper (Paula) 40, 264, 269
 Coplans (John) 20, 22, 38, 51, 207, 325, 402
 Copley (William) 126
 Coracle Press XII, XVIII, 24, 26, 53, 76, **77**, 252, **253**, **305**, 390
 Corbel (Laurence) 124
 Corneille 17
 Cornelissen (Johan) 32, **33**, 295, 311
 Corner (Philip) 3, 96, 293
 Coron (Antoine) 20, 37, 42
 Cortot (Jean) 41
 Costa (Claudio) 241, 393
 Courtney (Cathy) XX
 Créteur (Micheline) 346
 Crousel-Robelin (galerie) 365
 Cues (Nicolas de) 283
 Cummings (E. E.) 93
 Cunningham (Merce) 310
 Curlet (François) 108
 Cutts (Simon) [cf. aussi Coracle Press] XII, XIX, 24, 26, 42, **43**, **76-77**, 252, 382
 D. (Albrecht) **139**
 D'Offay (Anthony) 40, 53, 255
 Dachy (Marc) 45, 70
 Daily-Bul **35**, **110**
 Daive (Jean) 330
 Danae 92, 93, 94, 105

Dante (Alighieri) 369, 370
 Danto (Arthur) 144
 Darboven (Hanne) 44, 54, 124, 163, **300-304**, 305, **306**, 307, **308**, 309, 310, 317, 333, 334
 David (Catherine) 14
 Davvetas (Démosthène) 325
 Debord (Guy) XI, 82
 De Decker (Anny) 16, 378
 De Donno (Emanuele) 264
 Defoe (Daniel) 146
 Deisler (Guillermo) **79**, 80
 Deitcher (David) 247
 Delacroix (Eugène) 337
 Della Francesca (Piero) 358
 De Maria (Walter) 152
 Dematteis (Liliana) XX, XXI, 7, 35
 Denizot (René) 158, 184, 186
 Depero (Fortunato) 124
 Dermisache (Mirtha) **305**
 Derrida (Jacques) 71, 183, 364, 399
 Descartes (René) 7, 57, 168, 303
 Despalles (Françoise) 26
 De Vree (Paul) 16, 70, **94**
 de vries (herman) [cf. aussi eschenau summer press] 19, 24, 34, 44, 63, 70, 78, 80, **98-99**, 139, 176, 223, 232, **233-240**, 241, 244, 259, 348
 Dewey (John) 142
 Diacono (Mario) 47, 98, 100
 Dibbets (Jan) 20, 144, **158**, **159-160**, 162, 200
 Didier (Michèle) XVI, 28, 29, 377
 Di Dio (François) 130
 Dietman (Erik) **131**
 Dittmar (Rolf) 18, 49
 Dobke (Dirk) 24
 Donguy (Jacques) 44, 47, 60, 75, 78, 85, 86, 95, 108, 111, 115, 126, 142, 143
 Doris (David T.) 106
 Dostoïevski (Fiodor Mikhaïlovitch) 106, 220
 Dotremont (Christian) 13, 17, 45
 Douglas (Helen) 321, 384, **385**, 386, 390, **391**
 Douroux (Xavier) 41, 105
 Downsborough (Peter) **49**, **284-287**, 288
 Drathen (Doris von) 220
 Dreher (Thomas) 180
 Drew (Nancy) 315
 Dreyfus (Charles) 120, 133
 Drucker (Johanna) 6, 39
 Du Bouchet (André) 58
 Dubuffet (Jean) 41
 Duchamp (Marcel) 45, 46, 47, 107, 113, 114, 115, 123, 126, 130, 131, 196, 354
 Duchêne (Gérard) 57, 94, 349
 Dufrêne (François) 94, 101, 247
 Dufrenne (Mikel) 135, 137, 138, 146
 Dugan (Thomas) 58, 349, 384
 Dumas (Alexandre) 360
 Durand-Dessert (Michel et Liliane) 211, 226
 Dürer (Albrecht) 228
 Dustin (Jo) 339
 Dutrou (Robert) 41

Eckhart 117
 Eco (Umberto) 128, 176, 358
 Edgar (Anne) 2, 60
 Ehrenberg (Felipe) 24, 26
 Eisenstein (Sergueï Mikhaïlovitch) 320
 Eliot (T. S.) 93
 Érasme 7
 Eriksson (Leif) [cf. aussi Wedgepress & Cheese] 18, 26, **32**, 281, **354**, **355**, 361
 Ernst (Max) 45, 46
 eschenau summer press 24, **233**, **236**, **372**
 Étiemble 305

Fabre (Éric) 287
 Fabre (Gladys C.) 68
 Fabre (Jean-Henri) 241
 Fabro (Luciano) 39
 Fahlström (Öyvind) 64, 361
 Farge (Arlette) 221
 Faure (Élie) 321
 Feelisch (Wolfgang) 133, 135
 Fehr (Michael) 237
 Feldmann (Hans-Peter) XX, 215, 222, 223, **226-231**, 247, 358, 399
 Fibonacci 296, 297
 Filliou (Bruce) 111
 Filliou (Eleanor) 111
 Filliou (Marcelle) 111
 Filliou (Marianne) **114**, 115, 117
 Filliou (Robert) XV, 8, 28, 45, 46, 63, 78, 79, **95**, 96, 101, **105-120**, **123**, 124, 126, 128, **130**, 131, 132, 133, 135, 138, 139, 144, 146, 177, 231, 241, 342, 349, **355**
 Fink (Eugen) 146
 Finlay (Ian Hamilton) XII, 8, 23, 24, 34, 39, 44, **46**, **63-76**, 77, 78, 79, 84, 85, 93, 348
 Fiore (Quentin) 87
 Fischer (Hervé) 32
 Fischer (Konrad) 30, 32, 54, 158, 167, 188, 242, 256, 302, 316, 324
 Flay (Jennifer) 23, 207, 213
 Fleming (Ian) **365**
 Flynt (Henry) 122, 155
 Fontana (Lucio) 86, 192, 390, **391**
 Fontanier (Pierre) 74
 Forest (Fred) 34, 366
 Formis (Barbara) 176
 Foster (Elena Ochoa) XI
 Foucault (Michel) 232, 348, 397, 401, 403
 Foulon (Pierre-Jean) 1
 Fourcade (Dominique) 57
 Fourier (Charles) 116
 Francblin (Catherine) 329
 Frank (Peter) 39, 45, 49, 54, 136, 397
 Freeman (Brad) XX, 39
 Frege (Gottlob) 179
 Freud (Sigmund) 366
 Friedman (Ken) 120
 Fuchs (Rudi) 181

Fuller (Buckminster) 144
 Fulton (Hamish) **252-254**, 256
 Furlong (Cindy) 327
 Furnival (John) 93
 Fusco (Maria) XIV, XV
 Gale (Peggy) 231
 Gappmay (Heinz) 86
 Garnier (Pierre) 66, 75, 78, 79, 86, 87
 Gaudibert (Pierre) 130, 133
 Gendun 106
 General Idea 23, 26, 34, 39, **324**
 Genette (Gérard) 277, 296, 357
 Gersaint 86
 Gerstner (Karl) 115
 Gerz (Jochen) 37, 44, 46, 63, 78, 80, 81, **82-85**, 96, 98, 99, 101, 131, 289, **310**, 313, 315, 316, 317, 321, 323, 324, 325, **328**, 329, **330-332**, 333, 334, 348
 Gette (Paul-Armand) XVIII, 50, 63, 78, 93, **94**, 95, 101, 226, **232**, **233-235**, 239, 240, **241**, 244
 Gevaert (Yves) 28, **56**, **306**, 362, **363**, 366
 Giard (Luce) 295
 Gibbs (Michael) 2, 4, 32, 33, 63, 151
 Gibson (John) 316
 Giedion (Siegfried) 37
 Gilbert (Annette) XX
 Gilbert & George 30, 38, 39, 200, **289**, 311, 313, 315, **326**, 390
 Gilmour (Pat) 60
 Gintz (Claude) 158, 268
 Giorno (John) 126, 293
 Giroud (Michel) 105, 235
 Givaudan (Claude) 23
 Glasmeier (Michael) 13, 34, 65, 70, 80, 94
 Godard (Jean-Luc) 320
 Gomringer (Eugen) 15, 64, 65, 66, 68, 69, 72, 78, 81, 85, 86, 92
 Goodis (David) 342, 343
 Goodman (Marian) 13, 20, 30, 60, 130, 131, 169, 214
 Gormley (Tom) 20
 Görtzschacher (Wolfgang) 76
 Graf (Urs & Rös) 239, 241
 Graham (Dan) XIV, 20, 23, 30, 34, 35, 51, 52, 78, 100, 151, 167, 272, 274, 288
 Graham (Rodney) 350, **362-367**, 369, 370, 372
 Grasskamp (Walter) 246
 Greenberg (Clement) XI, 45
 Grenville 368
 Grimm (frères) 317
 Gris (Juan) 37, 65
 Grisebach (Lucius) 13, 65
 Groh (Klaus) 139
 Groover (Jan) 129
 Grosman (Tatyana) 28
 Gudmundsson (Kristján) **280**
 Guest (Tim) 389

Gumpert (Lynn) 221
Gunthert (André) 309
Gutenberg 2, 80, 83, 93, 399
Gysin (Brion) 93, 94

Haacke (Hans) 136, 179
Hains (Raymond) 70
Hall (Marlene) 93
Hamilton (Richard) 47, 248, 249, 386
Handing (Mary) 46
Hansen (Al) 128, 139
Harly (Géo) 210, 211
Harrison (Charles) 158, 159, 269, 322
Hausmann (Raoul) 47, 71, 82, 92
Havrenne (Marcel) 17
Hegel (Georg W.F.) XVII, 162, 309
Heidegger (Martin) 7
Heidsieck (Bernard) 82, 91, 93, 94, 95, 101
Heine (Heinrich) 303, 304, 306
Heissenbüttel (Helmut) 81
Henderikse (Jan) 390
Hendricks (Jon) XIX, 22, 31, 105, 121, 123, 124, 128, 138, 141, 288
Henry (Gerrit) 40
Herlin (Jean-Noël) XIV
Hermann (Hans) 158
Hidalgo (Juan) 295
Higgins (Dick) [cf. aussi Something Else Press] 2, 3, 4, 5, 23, 24, 45, 46, 47, 48, 49, 72, 75, 79, 92, 95, 96, 97, 118, 119, 120, 122, 124, 126, 128, 138, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 293, 350, 383, 400
Higgins (Hannah) 119
Hiller (Susan) 305
Hofer (Philip) 42
Hoffberg (Judith) XIV, 30, 39, 50, 189, 191, 194
Hofmannsthal (Hugo von) 1
Hohenbüchler (Christine & Irene) 232
Holt (Nancy) 327
Holzer (Jenny) 75
Hompson (Davi Det) 47, 87-88
Honnef (Klaus) 154, 167, 268
Horkheimer (Max) XI
Horvitz (Robert) 158
Hossmann cf. Lebeer Hossmann
Houédard (Sylvester) 78, 79
Howeg 130, 131
Huebler (Douglas) 20, 23, 24, 25, 144, 151, 156, 157, 161, 162, 169-173, 174, 180, 189, 190, 288, 369, 373
Huebner Venezia (Carol) 276
Huelsenbeck (Richard) 47, 124
Huizinga (Johan) 145, 146, 177
Hulten (Pontus) 293
Humboldt (Wilhelm von) 197
Humperdinck (Engelbert) 365, 366
Hundertmark (Armin) 26, 130, 134, 290
Hunt (Ian) XV
Hunt (Philippe) 362, 363

Hurrell (Harold) 153, 178
Husserl (Edmund) 3, 4, 277
Hutchinson (Peter) 316
Huysmans (Joris-Karl) 37, 40

Iannone (Dorothy) 311, 312, 324
Iliazd 26, 78
Illich (Ivan D.) 111
Immendorf (Jörg) 135, 136
Imschoot 26, 28, 187, 198, 246
Ingres (Jean Auguste Dominique) 162, 316, 376
International Artist's Cooperation (I.A.C.) 139, 140
Irma 368, 369
Iser (Wolfgang) 287
Isou (Isidore) 94

Jabès (Edmond) 337, 367, 371, 390, 399
Jackson (Jesse) 286
Jacob (Mary Jane) 54
Jacquet (Alain) 126
Jakobson (Roman) 71, 174
Jandl (Ernst) 174
Janicot (Françoise) 94
Jankélévitch (Vladimir) 162, 185
Janssens (Felix) 358
Jappe (Georg) 112, 113, 115, 158
Jassaud (Gervais) 26
Jochimsen (Margarethe) 264
Johnen & Schüttle 365
Johnson (Bengt Emil J.) 361
Johnson (Phyllis) 124, 125
Johnson (Ray) 122, 124, 125, 126
Jones (Grahame) 74
Jorn (Asger) 13
Joyce (James) 57, 70, 310, 359
Jubert (Roxane) 86
Judd (Donald) 161, 175, 223, 341, 342, 366

Kahnweiler (Daniel-Henry) 18
Kaltenbach (Stephen) 34, 167, 170
Kaminski (Gisela) 167
Kammerer-Luka (Gerhard-Friedrich) 281
Kandinsky (Wassily) 140, 196
Kant (Emmanuel) 7, 144, 361, 362, 363, 364, 390
Kaprow (Allan) 20, 23, 44, 45, 101, 119, 128, 141, 142-144, 223, 291-292
Karshan (Donald) 152, 160
Katz (Vincent) 369, 370
Kawara (On) 126, 163, 164, 166, 267, 288
Kayser (Alex) 294
Kellein (Thomas) 122, 126, 135, 136
Kelley (Jeff) 44, 142, 144
Kelly (Ellsworth) 340
Kenig (Rose) 84

Kern (Hermann) 299
Kern (Pascal) 322, 350, 351
Kirby (Michael) 20
Klee (Paul) 4, 147
Klein (Richard) 186
Klein (Yves) 18, 35
Klossowski (Pierre) 356
Klüser & Schellmann 131, 132, 247
Knowles (Alison) 3, 95, 96, 292, 293, 349
Koenig (Théodore) 107, 110
Kolář (Jiří) 86, 87
König (Kasper) 105, 117, 119, 135, 159, 292, 326
König (Walther) 23, 87, 135, 159, 163, 191, 207, 210, 213, 220, 226, 228, 230, 264, 277, 292, 306, 313, 326, 353, 387
Köpcke (Arthur, dit Addi) 96, 107, 108, 126
Kostelanetz (Richard) 32, 48, 88
Kosuth (Joseph) XVI, 20, 23, 24, 25, 29, 34, 126, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 158, 160-162, 163, 167, 168, 170, 175, 176-177, 179, 182, 184, 189, 190, 197, 373, 383
Koulechov (Lev Vladimirovitch) 319
Kounellis (Jannis) 124
Kouwenaar (Gerrit) 17
Kozloff (Max) 189
Kozłowski (Jarosław) 350, 351, 352, 361-362
Kraus (Karl) 304, 306
Krauss (Rosalind) 311
Krinzinger (galerie) 120, 127
Kriwet (Ferdinand) 79
Kromann (Thomas) XX
Kruger (Barbara) 23, 322, 323
Kujundzic (Zeljko) 64
Küng (Moritz) 284
Kunz (Martin) 82, 85, 317, 323, 330, 334

La Bruyère (Jean de) 222
Lacy (Suzanne) 225, 226
Lambert (Jean-Clarence) 95
Lambert (Yvon) 40, 43, 183, 184, 193, 194, 222, 266, 304, 353, 376
Lamelas (David) 181, 182
Lamoni (Giulia) 305
Lancri (Jean) 389
Langer (Susan K.) 319
Lascault (Gilbert) 123, 210, 213, 240, 349
Lassus (Roland de) 275
Lax (Robert) 98
Leaman (Michael) 230, 294, 295
Lebeer (Irmeline) 14, 107, 116, 120, 128, 192, 195, 196, 197, 201, 213, 229, 270, 279, 301, 390, 398
Lebeer (Paul) 268
Lebeer Hossmann 105, 112, 122, 129, 291, 349, 352, 356
Lebel (Jean-Jacques) 141
Lebensztejn (Jean-Claude) 40, 345
Leblanc (Maurice) 321

- Lecointre-Ozanne (librairie) 126
 Lecuire (Pierre) 26
 Ledune (Guy) 339
 Le Gac (Jean) XVIII, 44, 46, 50, 55, 78, 212, **311**, 313, 315, 316, **320**, 321, 323, 325, 326, **329**, 330, 348, 357
 Leiber (Steven) 32, 34, 44
 Leibniz (Gottfried Wilhelm) 182, 288, 369, 370
 Leiris (Michel) 38, 39
 Lemoine (Annick) 94
 Lemoine (Serge) 211
 Le Nouène (Patrick) 37, 330, 331
 Leroux (Gaston) 144, 321
 Lesnes (Pascale) 377
 Lessing (Gottfried Ephraim) 331
 Lévi-Strauss (Claude) XXI, 197, 342
 Lévinas (Emmanuel) 219, 220, 221
 Levine (Les) 231, 350, **351**
 Lévis Mano (Guy) 26, 37
 LeWitt (Sol) XII, XIII, XVI, 9, 20, 23, 24, 25, 26, 29, 39, 40, 51, 54, 140, 154, 156, 158, 170, 182, 200, **264-277**, 278, 279, 280, **281**, 313, 317, 341, 342, 343, 373, 380, 385, 386, 402, 404, 406
 Lichtenstein (Roy) 83, 126, 368
 Linker (Kate) 139, 140
 Linné (Carl von) 95, 235, 247
 Lippard (Lucy) XV, 19, 51, 140, 141, 151, 158, 160, 161, 162, 164, 167, 172, 179, 182, 184, 190, 267, 268, 269, 270, 302, 304, 306, 307, 309
 Lippert (Werner) 226, 228, 399
 Lissitzky (El) 47, 98, 307, 308
 Lista (Giovanni) 87, 378
 Lloyd (Gary) XVII, 20, 30, 403
 Loewy (Florence) 223, 230
 Lohse (Richard Paul) 66, 236
 Long (Richard) 20, 28, 39, 44, **52**, 53, 54, 156, 179, 200, 232, 252, 254, **255-259**, 328, **329**, 402
 Longrée (Maxime) 339
 Loring (John) 131
 Louis (Morris) 192
 Lubbers (Frank) 366
 Lubbock (Tom) XII
 Lucas (R.) 360
 Lyons (Joan) 4, 24, 48
 Lyotard (Jean-François) 310, 355, 356, 357, 371, 378
 MacDonald (Scott) 90
 Mach (Ernst) 346
 Maciunas (George) 105, 121, **123**, 124, 125, 126, 128, 130, 132, 133, **134**, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 247, 288, 376
 Mac Low (Jackson) 110, **121**
 Maenz (Paul) 168, 183, 226
 Maffei (Giorgio) XIII, XX, XXI, 7, 35, 264, 305
 Magritte (René) 14, 16, 17
 Maldiney (Henri) 57, 58, 393, 394
 Malevitch (Kasimir) XVI, 65, 66, 71
 Mallarmé (Stéphane) 14, 15, 16, 41, 65, 78, 85, 86, 87, 88, 89, 125, 187, 288, 307, 309, 334, 344, 345, 346, 357, 366, 370, 372, 394
 Mallock (W.H.) 368, 369, 370
 Malraux (André) 310
 Manet (Édouard) 310
 Manzoni (Piero) 124, 377, **378**
 Marcadé (Bernard) 224, 325
 Marchetti (Walter) 295
 Marcuse (Herbert) 135, 141, 144, 166, 168, 197
 Marin (Louis) 7, 146
 Marinetti (Filippo Tommaso) 41, 78, 80, 86, 87
 Marion (Jean-Luc) 183
 Marsh (Georgia) 219
 Martin (Henry) 128
 Marx Brothers 210
 Mathey (François) 224
 Matisse (Henri) XII, 41, 57, 340, 342
 Matta-Clark (Gordon) 44, 247, **248**, 288, **289**
 Matthies (Jochen) 183
 Mayer (Hansjörg) 19, 22, 24, 33, 34, 47, 79, 81, 82, 87, 88, 89, 102, 135, 249, 368, 383, 386, 387
 Mayor (David) [cf. aussi Beau Geste Press] 26, 39, **376**
 McArthur (Euan) 65
 McGinn (Pete) 64
 McKenzie (D.F.) 166
 McLuhan (Marshall) 2, 3, 70, 80, 83, 84, 87, 93, 95, 96, 97, 125, 129, 168, 303, 398
 McShine (Kynaston L.) 31, 47, 168
 Mead (George Herbert) 177
 Meier (Richard) 92
 Melville (Herman) 362, **363**, 364, 365
 Merleau-Ponty (Maurice) 183, 263
 Merz (Mario) 296, **297**, 298
 Meschonnic (Henri) 307
 Messenger (Annette) XVIII, 45, 46, 54, 209, 222, **223-226**, 229, 230, 232, 328
 Métayer (Nicole) 328, 329
 Metken (Günter) 23, 207, 208, 209, 210, 214, 216, 219, 235, 241, 333
 Metz (Christian) 319
 Metzger (Gustav) 70
 Meyer (Ursula) 90, 152, 158, 163, 183
 Miccini (Eugenio) 35, **36**, **79**, 80, 82
 Michel-Ange 83
 Miessner (Marie-Cécile) 75
 Miller-Keller (Andrea) 268, 272
 Millet (Catherine) 173, 180
 Mills (Stuart) **76**
 Mollet-Viéville (Ghislain) 86, 158, 164, 174
 Molnar (Vera) **281**
 Mölzer (Milan) **294**
 Mondrian (Piet) 63, 71, 86
 Monet (Claude) 76, 275
 Moore (Barbara) 22, 31, 88, 121, 293
 Moore (Peter) 288, 292, 293
 Moorman (Charlotte) 96
 More (Thomas) 88, 117, 146, 326
 Morellet (François) **280-281**, **282**, 373
 Moretti (Alberto) 136
 Morgan (Robert C.) 156, 183, 185, 197, 275
 Morris (Robert) 20, **23**, 24, **25**, 30, 122, 152, 156, 164, 166, 170, 192, 277, 373
 Morris (Simon) 348
 Morris (William) XIII, 37
 Motherwell (Robert) 47
 Mumford (Lewis) 205
 Munari (Bruno) 23
 Muybridge (Eadweard) 272
 N. E. Thing Co. 168
 Nader (Luiza) 362
 Nakahara (Yusuke) 213, 220
 Nannucci (Maurizio) [cf. aussi Zona] 23, 24, 31, 39, 44, **80**, 84, **90**, **99-101**, 126, **136-137**, **231**, 232, **244-245**, **248-249**, **250**, 382, 390, **391**
 Nauman (Bruce) 20, 23, 44, 126, 176, 249, 251, 390, **392**
 Neill (Alexander Sutherland) 112
 Nemo (Philippe) 220
 Newman (Barnett) 340
 Nietzsche (Friedrich) IX
 Noé 69
 Noigandres 64, 71
 Nonas (Richard) IX, 311, 315, 321, **322**, **325**, 326, 328
 Norvell (Patricia) 51, 170
 Noury (Aurélien) 23, 34
 Novalis 365
 Nyman (Michael) 128, 129
 O'Rourke (Karen) 389
 Occam (Guillaume d') 268
 Offenbach (Jacques) 26, 353
 Olbrich (Bernd) 230
 Oldenburg (Claes) 45, 126, 138, 139, 142, 143, **144**, **147**, **350**
 Ono (Yoko) 143, 288
 Opalka (Roman) **300**, 301
 Oppenheim (Dennis) 20, 23, 144, 170, 249, **251**
 Oppenheim (Meret) 126
 Oppitz (Michael) 17, 60, 241, **242**
 Orwell (George) 92
 Osborn (Kevin) 349, **371**, 386
 Ostrow (Saul) 264
 PAB cf. Benoit (Pierre André)
 Pächt (Otto) 7
 Pacquement (Alfred) 34
 Padin (Clemente) 139, **140**
 Pagé (Suzanne) 195, 199, 296, 330, 334, 375

Paik (Nam June) 34, 96, 122
 Palazzoli (Daniela) 43, 377
 Panamarenko
 Pane (Gina) **328**
 Panofsky (Erwin) 7
 Paolini (Giulio) 23, 39, 40, 124, 200, **304**, 305
 Parent (Béatrice) 46, 83
 Pareyson (Luigi) 4, 389, 390
 Parmiggiani (Claudio) 47, 98
 Parnass (galerie) 128
 Parsy (Paul-Hervé) 107, 112
 Pascal (Blaise) 50
 Pascal (Claude) 18
 Patterson (Benjamin) 3, 96, 108, 119
 Paul (Frédéric) 156, 172, 222, 338
 Paulot (Bruno) 278
 Paz (Octavio) 105, 164
 Pei (I. M.) 268
 Peignot (Jérôme) 63, 79
 Pelzer (Birgit) 353
 Penck (A. R. ou A.A.) 247, 379
 Penders (Anne-Françoise) 341, 346
 Penone (Giuseppe) **251**
 Perec (Georges) 341
 Perneczky (Géza) 31
 Perreault (John) 44
 Perrin (Peter) 389
 Perrodin (François) XI, 189
 Petasz (Pawel) **32**
 Petersen (Jes) 377, **378**
 Petronio (Arthur) 64
 Peyré (Yves) 17, 18, 26
 Pfeufer (Joachim) 108
 Phillips (Tom) 93, 348, 350, 362, **367-371**
 Phillpot (Clive) XVII, 19, 20, 34, 40, 42, 47, 48, 49, 50, 53, 56, 75, 88, 190, 197, 257, 269, 271, 323, 371, 390, 399, 401, 402
 Piaget (Jean) 197
 Pichler (Michalis) XX
 Picking (John) 64
 Pignatari (Decio) 64, 68
 Pignotti (Lamberto) 36, 80, **358**
 Pincus-Witten (Robert) 268
 Pindell (Howardena) 31
 Piper (Adrian) 31
 Pistoletto (Michelangelo) **380-381**
 Platon 196, 332
 Pohlen (Annelie) 309
 Poinot (Jean-Marc) 5, 6, 31, 32, 110, 174, 180, 190, 193, 195, 200, 311, 325, 399
 Poirier (Anne & Patrick) **244**, **311**, 326, **327**
 Polke (Sigmar) 54, **136**
 Pollock (Jackson) 44, 101, 126, 143, 188, 192
 Pomian (Krzysztof) 229, 232
 Poniachik (Jaime) 84
 Pontani (Pierre R.) 315, 348
 Pound (Ezra) 93
 Princenthal (Nancy) 40, 47, 193, 275, 372, 376
 Printed Matter 23, 26, 32, 40, 51, 60, 207, 216, 321, **352**, **365**, 399

Queneau (Raymond) 341, 389
 Quine (Willard van Orman) 179

 Raetz (Markus) 39
 Rainwater (Robert) 28, 42, 43
 Ramsden (Mel) 153, 163, **166**, 174, 175, **177-178**, 180
 Ranson (Jacqueline) 107
 Ratcliff (Carter) 126
 Rauschenberg (Robert) 20, 45
 Ray (Man) 126, 130, 131
 Reagan (Ronald & Nancy) 286
 Recht (Roland) 112
 Reflection press 139
 Reich (Steve) 95
 Reichardt (Jasia) 66, 78
 Reinhardt (Ad) 151, 154, 160, 161, 185, 186
 Rembrandt 358
 Rémy (Vicky) 128
 Renard (Delphine) 210, 215, 220, 313, 357
 Renard (Maurice)
 René (Denise) 130, 131, 132
 Restany (Pierre) 138
 Reuterswärd (Carl Fredrik) 18, **361**
 Reverdy (Pierre) 37
 Rice (Shelley) 323
 Richman (Gary) 39
 Richter (Gerhard) 248, **393**
 Richter (Hans) 47
 Rickaby (Tony) 32
 Ricœur (Paul) 263, 287, 310, 317
 Ridell (Torsten) 281
 Riese Hubert (Renée) 311
 Riley (Terry) 122, 247
 Rimmaudo (Annalisa) XX, XXI, 35, 36, 327
 Robbe-Grillet (Alain) 311, 317, 321
 Roberte 356
 Robertson (Paul) XVI
 Rodrigues (Regina) 278
 Roget 153
 Romana (C.) 307
 Rose (Arthur) 151, 161, 162, 170, 190
 Rosenberg (Harold) 45, 401
 Rosler (Martha) **321**
 Rot (Diter) ou Roth (Dieter) XX, 18, **19**, **22**, 23, 24, 28, 29, 31, 32, **33**, **34**, **35**, 39, 42, 44, 45, 46, **53**, 54, 63, 78, 79, **80-82**, 84, 85, 86, 89, 96, 99, 106, 110, 111, 112, 119, 122, 126, 130, 131, **132**, 138, 140, 141, 230, 312, 349, 350, **353-354**, 355, 380, **382-383**, **384**, 385, **386-387**, 398, 402
 Rotella (Mimmo) 126
 Roth (Dieter) cf. Rot (Diter)
 Rothko (Mark) 340
 Rouault (Georges) 41
 Rousseau (Jean-Jacques) 111
 Roussel (Raymond) 321, 366
 Rowell (Margit) XVII, 55
 Ruhé (Harry) 121, 127, 164

Rühm (Gerhard) 64, 90, 91
 Ruppertsberg (Allen) XV, **222**, **293**, 311, **337-338**, 348
 Ruscha (Edward) XII, XIII, XVI-XVII, XX, **19-22**, **23**, 24, 28, 29, 30, 35, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 49, **50-51**, 52, **55**, 58, 63, 140, 196, 201, 207, 222, 227, **249-250**, 311, 321, 325, 337, **338**, 345, **382**, 385, 390, 392, **395**, 398, 399, 400, 402-403
 Ruskin (John) 37
 Russell (Bertrand) 179
 Russolo (Luigi) 95
 Rutault (Claude) 22, **313-315**, 348

 Saint-Phalle (Niki de) **293**
 Samson-Le Men (Ségolène) 37
 Sanders (Jan) 13, 14
 Sarkis (Sarkis Zabunyan, dit) 28, **127**, 131, **206**
 Sartre (Jean-Paul) 304
 Satie (Erik) 96
 Saussure (Ferdinand de) 183, 197, 320
 Sauzeau-Boetti (Anne-Marie) 191, 206, **207**
 Sayre (Henry) 311
 Schäuffelen (Konrad-Balder) 78
 Schiller (Friedrich) 111, 144, 145, 146
 Schlatter (Christian) 152, 153, 155, 160, 172, 188
 Schmidt (Hans-Werner) 105
 Schmidt-Heins (Barbara) 297, **298-299**, 300, 317
 Schmidt-Heins (Gabriele) **297-298**, 299, 300, 317
 Schmit (Tomas) 3, 96, 136, 141, **313**, 314, **376**, 377, **381-382**
 Schneede (Uwe) 241
 Schneemann (Carolee) 292
 Schraenen (Guy) 26, 31, 44, 92, 93, 139, 264, 287, 296, 297, 305, 339, 340, 373
 Schult (Emil) 111, 112
 Schum (Gerry) 52, 53
 Schumann (Max) 23
 Schwarz (Arturo) 131
 Schwarz (Dieter) 5, 14, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 199, 398, 399, 400
 Schwarz (Patricia) 152
 Schwitters (Kurt) 47, 64, 70, 71, 78, 82, 144, 341, 342
 Shakespeare (William) 201, 210, 364
 Shandy (Tristram) XVII, 40, 347
 Sharp (Willoughby) XI, 2, 20, 189, 190, 337, 345
 Shiomi (Mieko ou Chieko) **136**, 137, **288**
 Siegelau (Seth) XIV, 25, 30, 38, 54, 154, 155, **156-159**, 162, 167, 168, 170, 173, 180, 182, 191, 267, 269, 270, 279
 Silveira (Paulo) XX
 Slyce (John) XIV
 Smithson (Robert) XXI, 20, 51, 170, 279
 Snow (Michael) 294, 321, 386, 387, **388-389**

- Socrate 196, 332, 333
 Sohm (Hanns) 126
 Something Else Press 3, 24, **26**, **27**, 45, 46, 79, 85, **89**, **95**, 96, 108, **109**, 110, **114**, 118, 120, 133, **134**, 136, **138**, 139, 140, 141, 142, **145**, **147**, **312**, **350**, **384**
 Soto (Jesus-Rafael) 130
 Sowden (Tom) XX
 Spatola (Adriano) 304
 Spenser (Edmund) 364
 Sperone (galerie) **171-172**, **176**, **182**, 183, 184, **192**, **195**, **227**, **251**, **253**, **282**, **283**, **297**
 Spinoza (Baruch) 237, 271
 Spoerri (Daniel) XX, 35, 53, 54, 60, 78, 81, 105, 106, 107, 108, 114, 115, 130, 131, **137-138**, **206**, 207, 247, 311, **312**
 Staeck (Klaus) 130, 133, **136**
 Stanislawski (Ryszard) 144
 Starobinski (Jean) 117
 Steiner (George) 85, 399
 Stella (Frank) 86, 320
 Sterne (Laurence) XVII, 40, 347
 Stokes (Telfer) 58, 321, 348, 349, 382, **384-386**, **390**, **391**
 Strachan (Walter J.) 42
 Strugalla (Johannes) 26
 Stuart (Michelle) 311
 Sylwan (Barbro) 293
 Szeemann (Harald) 160, 325, 330
 Szwajcer (Micheline) 164
- Tabanou (Roger) 106
 Tal-Coat (Pierre) 58
 Tancock (John L.) 130
 Taylor (Brandon) 181
 Thomas (Michèle) 315, 348
 Thomkins (André) 111, 112, **294**
 Thorkelsdóttir (Rúna) 387
 Thwaites (John Antony) 307
 Tialans (Richard) 108, 109
 Tilman (Pierre) 105
 Tinguely (Jean) 130, **293**
 Toge 368, 371
 Topor (Roland) 138
 Tót (Endre) **139**, **357**, 358
 Tremlett (David) 54, **254-255**
 Troche (Michel) 17, 18
 Tronche (Anne) 328
 Troubetzkoy (Nikolaï Sergueïevitch) 71
 Tuchman (Phyllis) 152, 279
 Turner (William) 60, 358
 Tuttle (Richard) **376**, 377
 Tzara (Tristan) 41, 64, 342
- Ulay 289, **290**
 Ulrichs (Timm) 34, 35, 70, 78, 379
 Ultvedt (Per-Olof) 293
 Ursel (Roland d') 17
- Vaccari (Franco) 295
 Vachey (Michel) 357
 Valensi (M.) 307
 Valéry (Paul) 3, 86, 151, 186, 247, 372
 Valoch (Jiří) 372
 Van Barneveld (Aart) 32
 Van Beveren (Peter) 230
 Van Bruggen (Coosje) 30, 317, 318, 319, 320
 Van der Haak (Bretje) 340, 341
 Van Doesburg (Théo) 47, 66
 Van Egten (Henriëtte) 387
 Van Eyck (Jan) 358
 Van Gogh (Vincent) 343, 344
 Van Raay (Jan) 231
 Vantongerloo (Georges) 66
 Vasarely (Victor) 130
 Vattimo (Gianni) 30
 Vautier (Ben) cf. Ben
 Veilhan (Xavier) XI
 Venet (Bernar) 20, **23**, 126, 175
 Vergne (Philippe) XI
 Verwey (Theodor) 79
 VICE-Versand 130, 132
 Villeglé (Jacques Mahé de la) 70
 Villers (Bernard) 9, 22, 87, **339-348**
 Vinci (Léonard de) 151
 Visser (Martin & Mia) 52, 53
 Vitruve 363, 364
 Vlaminck (Maurice) 41
 Volland (Ambroise) XIII, 6, 18
 Voss (Jan) [cf. aussi Boekie Woekie] 26, 111, 112, **322**, 382, **387-388**
 Vostell (Wolf) 34, 45, 63, 96, 101, **102**, 120, 124, **131**, 132, 133, **134**, 136, 138, **141**, 142, **143**, **144-146**, 230, 241
- Wagner (Richard) 353, 365
 Wall (Jeff) 169, 247, 268, 269, 270, 274, 277, 366, 367
 Walther (Elisabeth) 87
 Walther (Franz Erhard) **292**
 Warhol (Andy) 20, 34, **53**, 54, 124, **125**, 140, **350**, 351, 368
 Watson (Rowan) XI, 48
 Watteau (Antoine) 86
 Watts (Bob) 126
 Wayne (June) 28
 Weber (John) 180, 264, 266, 273, 277, 325
 Wedewer (Rolf) 30
 Wedgepress & Cheese 26, **32**, **281**, **354-355**
 Weiner (Alice) 60, 190, 197
 Weiner (Lawrence) X, XI, XIV, XVI, XVII, 2, 5, 8, 23, 24, 25, 34, 39, 40, 44, 49, 50, 52, 124, 126, 144, 151, 154, **155**, 156, 161, 162, 167, 170, 174, 175, 179, 181, 188, **189-202**, 232, 321, 373, 398, 399, 400, 402
 Weitman (Wendy) XIII
 Wendler (Jack) **196**, 180
 Wendler (John W.) **25**, **191**, **270**, **279**
- Werner (Michael) 13, 15, 374, 376, 377, 379
 Westheider (Ortrud) 307
 Wewerka (Stephan) 111, 112
 Wheeler (Monroe) 42
 Wieland (Joyce) **359**
 Wien (Barbara) 19, 126
 Wijers (Louwrien) 106
 Williams (Christopher) 232, **246-247**
 Williams (Emmett) 41, 78, 79, 80, **88-89**, 90, 94, 95, 96, 106, 108, 111, 122, 138, 207, 382, 383, 384
 Williams (Mason) **55**, 311
 Wilson (Ian) 151, 156, 167, 173, **174**, **175**
 Wilson (Martha) 2, 141
 Wittgenstein (Ludwig) 129, 153, 168, 175, 176, 177, 179, 189, 233, 240
 Woimant (Françoise) IX, 144
 Wolff (Christian) 122
 Wölfflin (Heinrich) X
 Wollheim (Richard) 176
 Wolman (Gil J.) 94
 Woods (Alan) 65
 Wool (Ira G.) 19, 284, 388
 Wye (Barbara) XIII
 Wyss (Marcel) 81
- Xenakis (Iannis) 96
- Yellow Now XVIII, 28, **109**, **226**, **233**, **234**, **311**, **326**, **331**
 Young (Joseph) 78
 Young (La Monte) 95, **121-122**, **124**, 126, 155
 Yungblut (Guy) [cf. aussi Yellow Now] XVIII, 28
- Zaj 295
 Zaza (Michele) 327
 Zdenek (Felix) 167
 Zédélé XIX
 Zimmerman (Alice) cf. Weiner Alice
 Zona 31, 39, 231, 267, 297, 377
 Zumthor (Paul) 90, 91, 95
 Zurbrugg (Nicholas) 93, 94, 95, 101
 Zutter (Jörg) 63

REMERCIEMENTS DE L'AUTEUR

Aux artistes qui ont encouragé ce projet et généreusement permis que leurs livres soient reproduits.

À Yves Jolivet, qui m'a donné carte blanche pour la révision du texte et m'a permis de l'illustrer abondamment.

À Aliénor Rives, pour son accompagnement compétent et attentif pendant toute la préparation de cette nouvelle version.

À Hubert Renard, pour les photographies ajoutées à cette édition et les bonnes séances de travail.

À celles et ceux qui m'ont aidée d'une manière ou d'une autre à améliorer cette nouvelle édition : Juan J. Agius, Paule-Léon Bisson-Millet, Leszek Brogowski, Laurence Corbel, Kaatje Cusse, Simon Cutts, Michèle Didier, Leif Eriksson, Jean-Noël Herlin, Irmeline Lebeer, Lefevre Jean Claude, Steven Leiber, Florence Loewy, Françoise Lonardoni, Wilma Lukatsch, Marie-Cécile Miessner, Ghislain Mollet-Viéville, Denis Ozanne, Clive Phillpot, Annalisa Rimmaudo, Philippe Siauve, Jan Voss, Barbara Wien.

À celles et ceux déjà mentionnés dans la première édition, qui reste le socle de celle-ci.

Et, toujours, à Françoise Woimant, conservateur général honoraire à la Bibliothèque nationale de France, qui m'initia aux livres d'artistes à la fin des années soixante-dix.

Je dédie ce livre à mes amis artistes dont les publications et les conversations aiguillonnent mes recherches et qui ne sont pas assez vieux pour y figurer.

A. M.-D

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Sauf mentions contraires (coll. particulière, coll. de l'artiste...), toutes les œuvres reproduites dans cet ouvrage sont conservées au département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque nationale de France et ont été photographiées par son département de la Reproduction.

L'éditeur remercie chaleureusement les artistes et les ayants droit qui ont cédé à titre gracieux les droits de reproduction.

© Dieter Roth Estate, Courtesy Hauser & Wirth, couv., 19, 22, 33, 34, 35, 53, 81, 82, 132, 353, 354, 383, 384, 386, 387.

© Ed Rusha, couv., 21, 22, 38, 51, 55, 250, 338, 382, 395.

© Adagp, Paris, [2012], pour la couverture et intérieur :

ABALLÉA Martine, 323, 325, 360; ABRAMOVIC Marina, 290; ALBEROLA Jean-Michel 321; ANDRE Carl, 25, 86, 124, 279; BALCELLS Eugenia, 32; BAUMGARTEN Lothar 242; BALTHAUS Fritz, 374; BEN (Benjamin VAUTIER, dit), couv., 94, 122, 127, 139; BEUYS Joseph, couv., 132, 133, 139, 143, 290; BOLTANSKI Christian, 5, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 243; BRECHT George, couv., 95, 114, 123, 129, 134, 294, 349, 374; BROODTHAERS Marcel, couv., 4, 11, 14, 15, 16, 52, 58, 59; BUREN Daniel, 56, 57, 249, 375; DIBBETS Jan, 158, 159; FELDMANN Hans-Peter, couv., 227, 228, 229, 230, 231; FONTANA LUCIO © Lucio Fontana / SIAE / ADAGP, Paris, [2012], 391; GERZ Jochen, 83, 84, 310, 328, 330, 331, 332; GETTE Paul Armand, 232, 234, 235, 241; MATTA-CLARK Gordon, 248, 289; HAMILTON Richard, couv., 47, 249; HUEBLER Douglas, 25, 157, 171, 172, 173; KOPCKE Arthur 126; KOSUTH Joseph, 25, 161, 176; LE GAC Jean, 311, 320, 329; LEVINE Les, 351; LEWITT Sol, couv., 265, 266, 267, 270, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 281, 406; MERZ Mario, 297; MESSEAGER Annette, couv., 224, 225, 226; MOLNAR Vera, 281; MORELLET François, 281, 282, 373; NAUMAN Bruce, 392; OPALKA Roman, 300; PANE Gina, 328; PETERSEN Jes 378; POIRIER Anne & Patrick, 244, 311, 327; POLKE Sigmar, © The Estate of Sigmar Polke / ADAGP, Paris, [2012], 136; REUTERSWARD Carl Fredrik, 361; SAINT PHALLE Niki, de © [2012] Niki Charitable Art Foundation / ADAGP, Paris, 293; SCHNEEMANN Carolee, 292; SARKIS (Serkis ZABUNYAN), 127, 206; SPOERRI Daniel, 53, 206, 312; STAECK Klaus, 136; TINGUELY Jean, 293; ULTVEDT Per Olof, 293; VOSS Jan, couv., 322, 387; VOSTELL Wolf, couv., 102, 131, 134, 141, 144, 145; WARHOL Andy, © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / ADAGP, Paris [2012], couv., 53, 125, 350; WEINER Lawrence, 155, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 201.

COÉDITION

Pour la BNF

Chef du service de l'édition des livres
Pierrette Crouzet Daurat

Suivi et coordination iconographique
Caterina D'Agostino, Frédérique Savona

Pour Le mot et le reste

Éditeur

Yves Jolivet

Coordination et suivi éditorial
Aliénor Rives

Correction

Marion Enguehard

Photographies

Hubert Renard

Photogravure

Christophe Girard

Cet ouvrage est la réédition revue et augmentée d'une première édition parue en 1997, en coédition avec Jean-Michel Place, et qui accompagnait l'exposition « Livres d'artistes. L'invention d'un genre 1960-1980 » organisée à la Bibliothèque nationale de France.

© le mot et le reste/Bibliothèque nationale de France, 2012.

Cet ouvrage a été composé en caractères Sabon et Gill Sans et imprimé sur papier Munken Lynx sur les presses de Horizon Parc d'activités de la plaine de Jouques 200, avenue de Coulin-13420 Gémenos N° d'impression: 1110-198



Achévé d'imprimer: décembre 2011
Dépot légal: décembre 2011

ISBN Le mot et le reste: 978-2-36054-013-6
ISBN BNF: 978-2-7177-2502-5